GRIECHISCHE VASENMALEREI: AUSWAHL HERVORRAGENDER VASENBILDER





GRIECHISCHE VASENMALEREI

GRIECHISCHE
VASENMALEREI

AUSWAHL
HERVORRAGENDER VASENBILDER

MIT UNTERSTÜTZUNG AUS DEM THEREIANOS-FONDS
DER KGL. BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN HERAUSGEGEBEN

VON

A. FURTWÄNGLER UND K. REICHHOLD

═ SERIE I. TEXT ═



MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1904

[illegible]

Vorwort.

Diese Serie ausgewählter hervorragender Vasenbilder ist in sechs Lieferungen zu je zehn Tafeln ausgegeben worden, und zwar im Laufe der Jahre 1900—1903. Bei der Anordnung des Materiales war die Absicht massgebend, möglichst in jeder der sechs Lieferungen Proben der verschiedenen Epochen der Vasenmalerei zu geben. Es beginnt also jede Lieferung mit einer altertümlichen Vase und schreitet zum freieren Stile fort.

Das folgende systematische Inhaltsverzeichnis giebt die historische Anordnung, in welche das gesamte hier behandelte Material zu gliedern ist.

Da der Text zu jeder Lieferung einzeln im Laufe der Jahre entstanden ist, so begreift es sich, dass er einige Ungleichheiten enthält, indem er die Fortschritte ausprägt, welche die Verfasser im Laufe der Zeit in der Erkenntnis ihres Gegenstandes gemacht haben.

Die Zeichnungen, welche die Tafeln reproduzieren, sind sämtlich nach den Originalen ausgeführt von Professor K. Reichhold, dem auch die Texte über die Technik der einzelnen Vasen verdankt werden; diese sind K. R. signiert, die des Unterzeichneten A. F. Das Register stammt von W. Riezler.

Allen den Museumsvorständen, welche durch ihr freundliches Entgegenkommen das Gelingen dieses Werkes ermöglicht haben, sei hier der wärmste Dank der Herausgeber ausgesprochen.

München, im Dezember 1903.

A. Furtwängler.

Inhaltsverzeichnis

Systematische Inhaltsübersicht

D. Sog. Psykter:

Taf. 15 (Kentaurenschlacht)
„ 16 (Idas-Marpessa)
„ 48 mit Signatur des *Duris* (Satyrn)

E. Schale:

Mit *Signatur* des *Chelis* Taf. 43
„ „ „ *Phintias* Taf. 32
„ „ „ *Euphronios* als Maler Taf. 22 (Geryones)
„ „ „ *Euphronios* als Atelierinhaber Taf. 23 (Eurystheus), Taf. 5 (Theseus)
„ „ „ *Hieron* Taf. 46 (bakchisch)
„ „ „ *Brygos* Taf. 25 (Iliupersis), Taf. 47 (Satyrn), Taf. 50 (Komos)
„ „ „ *Duris* Taf. 53 u. 54 (Wiener Schalenpaar)
im *Stile* des *Duris* Taf. 24
„ „ „ *Brygos* Taf. 49 (bakchisch), Taf. 47 (Herakles und Dionysos)

III. Attische Vasen des streng-schönen Stiles der polygnotischen Epoche

A. Kelchförmiger Krater:

Taf. 17, 18 (Reigen)

B. Voluten-Krater:

Amazonen-Vase von Ruvo Taf. 26—28

C. Schale:

Taf. 6 und 56, 1—3 (Achill-Penthesilea)
Taf. 55 (Tityos)
Taf. 56, 4—6 (Epheben mit Rossen)

D. Pyxis:

Taf. 57, 1 u. 2

IV. Attische Vasen des freien Stiles der perikleischen Epoche

A. Pelike:

Tafel 29 (Hephaistos)

B. Kelchförmiger Krater:

Taf. 7 (Hephaistos)

C. Sog. Stamnos:

Taf. 19 (Siegesopfer)
Taf. 35 (Abschied)
Taf. 36/37 (Mänaden)

D. Deinos:

Taf. 58 (Amazonen)

E. Pyxis:

Taf. 57, 1—3

V. Attische Vasen des reichen Stiles der Epoche des peloponnesischen Krieges

A. Hydria:

Mit *Signatur* des *Meidias*, Taf. 8/9
Im *Stile* des *Meidias* Taf. 30 (Parisurteil)

B. Voluten-Krater:

Die Talos-Vase Taf. 38/39

C. Glocken-Krater:

Im *Stile* des *Meidias*, Taf. 20 (Herakles im Olymp)

D. Kelchförmiger Krater:

Im *Stile* des *Meidias*, Taf. 59 (Phaon)

VI. Spätattische Vasen des vierten Jahrhunderts

Hydria aus Alexandrien Taf. 40

VII. Unteritalisch-griechische Vasen

A. Früh-unteritalisch:

Glocken-Krater Taf. 60, 1 (Odysseus und Teiresias)
Voluten-Krater Taf. 60, 2 (Phineus)

B. Sog. Apulische Gattung:

Voluten-Krater Taf. 10 (Unterwelt)

Verzeichnis der Textabbildungen.

TAFEL 1—3

KRATER DES KLITIAS UND ERGOTIMOS
(FLORENZ)

(Hauptfries, Gesamtansicht und Einzelheiten)

Der Krater des Klitias und Ergotimos, gewöhnlich nach ihrem Entdecker die *François-Vase* genannt, ist das grossartigste Denkmal altertümlich griechischer Malerei, das uns erhalten ist, ein Werk, das durch den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der behandelten Gegenstände ebenso wie durch die Feinheit der Ausführung und durch die Fülle der Inschriften einzig dasteht. Man hat zwar neuerdings unter den Scherben der einst der Schutzgöttin der Athener auf der Akropolis geweihten Vasen einzelne gefunden, die auf Gefässe gleicher Feinheit und ähnlichen Reichtums schliessen lassen; allein es sind dies eben nur kleine Scherben. Die Vase François ist glücklicherweise bis auf einzelne fehlende Stücke fast vollständig erhalten.

Sie ward 1845, in viele Scherben zerbrochen, in der Nekropole von *Chiusi* in Etrurien gefunden. Jetzt befindet sie sich im Museo archeologico zu *Florenz*.[1])

Wie die Inschriften lehren, ist der Krater die gemeinsame Arbeit des Töpfers *Ergotimos* und des Malers *Klitias*. Schriftformen und Dialekt der Inschriften beweisen, dass das Gefäss in *Athen* gearbeitet ist; als Zeit der Entstehung ist die erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. zu bezeichnen.

Die Form und die Verzierungsweise des Gefässes ist aus der Gesamtansicht auf Tafel Nr. 3 zu ersehen. Mit Ausnahme der von den Henkeln verdeckten Stellen des Halses ist jeder Fleck auf der Vase mit Bild oder Ornament geziert. Dieser ganze Schmuck ist das Resultat der genauesten reiflichsten Überlegung. Und die Ausführung geschah vom ersten bis zum letzten Striche mit einer gleichmässigen Sorgfalt, die keinen Augenblick ermattete und die nicht den geringsten Fehler von Unachtsamkeit zuliess. Über die Technik der Ausführung wird unten besonders gehandelt.

---

1) Die erste Abbildung wurde in den Monumenti dell' Inst. IV, 54—58 gegeben, in Originalgrösse mit Text von E. Braun, Annali 1848, 299—382; darnach in Archäol. Ztg. 1850, Taf. 23—24; Wiener Vorlegeblätter II, 1—5. Eine neue Aufnahme ward 1887 im Auftrage des Wiener archäol.-epigraph. Seminares von dem Zeichner L. Michalek unter Leitung von W. Reichel ausgeführt, der darüber in den Arch.-epigr. Mitteil. aus Österreich-Ungarn XII, 1888, S. 38—59 berichtete; die Aufnahme erschien dann in Benndorfs Wiener Vorlegeblättern 1888, Taf. 2—4, verkleinert. Obwohl diese neue Abbildung manche kleine Irrtümer der älteren verbesserte, so erhob sie sich doch nicht wesentlich über jene. Da gleichwohl eine geschäftige Reklame sie als vollendet anzupreisen sich bemühte, nahm ich 1890 in der archäologischen Gesellschaft in Berlin Gelegenheit, auf ihre grosse Unvollkommenheit hinzuweisen (vgl. Jahrbuch d. arch. Instituts V, 1890, arch. Anzeiger S. 24). Ich betonte, dass dieselbe nicht nur »voll von Ungenauigkeiten« in den Figuren wie den Inschriften sei, sondern namentlich auch von dem »feineren künstlerischen Charakter des Originales« gar keine Ahnung

Der bauchige Krater mit weiter Öffnung, zum Mischen von Wein und Wasser bestimmt, zeigt zum Emporheben und Niedersetzen zwei Henkel, über denen sich, in Nachahmung von Metallformen, zwei oben aufgerollte breite Zierhenkel erheben. Die zwei emporstehenden äusseren Rander derselben sind mit sogenannter alternierender Palmetten-Lotoskette geziert, die, immer kleiner werdend, selbst den Windungen des Henkels folgt. Die tropfenförmige plastische Füllung in dem Winkel der Volute jederseits geht auf den ægyptischen, von der phönikischen Kunst aufgenommenen Typus des vegetabilischen Volutenornamentes zurück. Den Volutenhenkeln späterer Gefässe ist diese Einzelheit fremd.

Die so eingerahmten bandförmigen breiten Flächen der Henkel zeigen drei Bildfelder, die an beiden Henkeln fast genau übereinstimmen: zu unterst *Aias* (Αι'ας), bärtig, mit Helm, Panzer und Beinschienen gerüstet, der den nackten Leichnam des bartlosen jugendlichen *Achilleus* ('Αχιλευς) auf der Schulter wegträgt, um den Toten aus dem Schlachtgewühl zu retten. Der Künstler hat das Halten des Leichnams beide Male verschieden dargestellt; hier umfasst Aias mit beiden Armen die Beine und den einen Arm des Toten, dort lässt er das Gewicht ganz auf der Schulter ruhen, es mit der Linken nur in der richtigen Stellung haltend, und trägt in der Rechten seine Lanze. — Das darüber liegende höhere Feld stellt die geflügelte mächtige Göttin *Artemis* dar, die zum Zeichen ihrer Gewalt über die Tierwelt das eine Mal zwei Löwen am Nacken gepackt hat (so wie wir kleine Katzen zu fassen pflegen), das andere Mal einen Panther und einen Hirsch an der Gurgel emporhält. Sie trägt den gegürteten dorischen Peplos mit Überschlag, das gewöhnliche Frauengewand auf dieser Vase. Der Peplos ist überreich verziert; auf der einen Seite ist sogar der Überschlag mit einer eingewirkt oder aufgestickt gedachten bildlichen Darstellung geschmückt (vergrössert auf Bl. 3 unter Nr. 7); es ist ein Stück aus einem Aufzuge von Gottheiten zu Wagen; das dämonische Ross des Wagens ist geflügelt; darunter und darüber Ornament von Palmetten und Lotosblüten. — Auf der Höhe des emporsteigenden Henkels folgt nun ein breites Ornamentband, eine gegenständige Palmetten-Lotoskette; dasselbe ist auf unserer Tafel oben neben der Überschrift besonders gezeichnet. — Auf dem absteigenden Teil des Henkels folgt dann, nach der Innenseite des Kraters blickend (vgl. die Gesamtansicht), jederseits eine laufende Schreckensgestalt des Typus, der sich für die *Gorgonen* festsetzte, doch ursprünglich auch andere entsetzliche Dämonen bedeutete, mit Schlangen im Haar, Schlangen als Gürtel, mit fletschenden Zähnen, herausgestreckter Zunge und Barthaaren am Unterkiefer[1]). An den Schnürstiefeln sind das eine Mal sogar die Bandschleifen genau angegeben.

---

gebe. Zum Teil lag dies freilich an dem gewählten ungenügenden Verfahren einfacher Umrisszeichnung auf weissem Grund sowie auch an der Verkleinerung, hauptsächlich aber an dem ungeübten Blicke des Zeichners und seiner Unfähigkeit, den Stil des alten Meisters zu erfassen. Dem archäologischen Leiter aber fehlte so sehr jede Erfahrung und Kenntnis der Vasentechnik, dass er z. B. schreiben konnte: »von der sonst bekannten dunkelroten Deckfarbe findet sich nirgends eine Spur«, während die ganze Vase voll ist von den Spuren dieses reichlichst verwendeten aufgesetzten Rot (vgl. unten den Abschnitt über die Technik). — Von Besprechungen der Vase sind noch hervorzuheben: Zu den Inschriften Brunn in Bull. d. Inst. 1863, 188; Heydemann, Mitteil. aus d. Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien S. 83; Kretschmer, d. griech. Vaseninschriften 1894, S. 112 f.; über das Ganze Brunn, griech. Kunstgeschichte I, 166 ff.; Weizsäcker im Rheinischen Museum Bd. 32, S. 28; 33, S. 364 ff.; 35, S. 350 ff.; Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz S. 202—226.

[1]) Vgl. über den Typus meine Ausführungen in Roscher's Lexikon der Mythologie I, 1709 ff.

Wie diese breiten Henkel mit den aufgebogenen Rändern in ihrer Form solchen von getriebenem Metallblech nachgeahmt sind, so ist ihre Verzierung in den beschriebenen viereckigen Feldern einer Gattung von Metallblechbändern entlehnt, die in der archaischen griechischen Kunst eine grosse Rolle spielt und besonders im argivisch-korinthischen Kunstkreise gepflegt ward[1]).

Die dekorativen Volutenhenkel sitzen auf den zwei schon erwähnten wirklichen Gebrauchshenkeln auf, welche die gewöhnliche rein keramische Form zeigen. Die Ansätze dieser Henkel, wie gewöhnlich an der Stelle des grössten Umfangs der Vase angebracht, schneiden in den bildlichen Hauptfries ein, der die Vase eben an ihrem grössten Umfang umkreist. Der Maler hat diese ihn störenden Henkelansätze zu ignorieren versucht; er verlangt von dem Betrachter, dass er sie sich weg und die Figuren sich darunter weiter ziehend denkt.

Wir betrachten nun diesen ringsumlaufenden Hauptfries. Er ist nach oben an der Schulter der Vase von dem sog. Stabornamente, einem stilisierten Blattfries, begrenzt. Er stellt einen nach rechts bewegten festlichen Zug dar. Das Ziel desselben erscheint am rechten Ende der einen Seite neben dem Henkel in Gestalt eines Gebäudes, innerhalb dessen, wie die halb geöffnete Thür zeigt, eine weibliche Gestalt sitzt, die ihren Schleier mit der Rechten fasst. Es ist, wie die Inschrift lehrt, *Thetis* (Θετις). Die Figur ist im Profil nach links, das Gebäude dagegen von vorne gezeichnet; eigentlich sollte auch letzteres im Profil nach links erscheinen; allein dann hätte die darin sitzende Figur gar nicht deutlich gemacht werden können; ähnliche Kompromisse sind der naiven archaischen Kunst, die perspektivische Schrägansichten noch nicht kennt, ganz geläufig. Das Gebäude hat den Typus eines dorischen templum in antis; zwei Säulen zwischen den Anten tragen das Gebälk. Der Giebel ist nur unvollständig gegeben und deshalb arg missverstanden worden. Eine Rekonstruktion des Gebäudes mit Erläuterung giebt der untenstehende Exkurs.

Thetis ist gedacht als eben neu vermählt mit dem Helden Peleus. Vor dem tempelförmigen Gebäude steht ihr Gatte *Peleus* (Πελευς), um die hohen Gäste zu empfangen; er trägt den langen weissen Festchiton und den roten Mantel mit verzierten Säumen über die Schultern geworfen. Er ist bärtig, doch der Schnurrbart ist hier wie bei den anderen bärtigen Figuren der Vase der damaligen Mode entsprechend ganz klein gebildet. Eine andere Modeeigentümlichkeit, die alle männlichen Figuren zeigen, ist, dass das Stirnhaar in die Höhe gekämmt ist, während das übrige Haar lose nach hinten lang herabfällt. Vor ihm, d. h. vor der Front des Tempels steht ein wohl aus Lehmziegeln errichtet gedachter Altar mit zwei zum Windschutz für die Flamme bestimmten Brüstungen; hier steht ein grosser Kantharos, zur festlichen Spende bestimmt. Der erste, den Peleus begrüsst, ist sein kluger Freund und hilfreicher Berater *Chiron* (Χιρον), der Kentaur, der ihm geholfen hatte, die spröde Meergöttin zu bezwingen. Chiron fasst die erhobene Rechte des Peleus und scheint feierlich seinen Glückwunsch auszusprechen. Er hat ganz menschlichen Leib (auch Beine) und menschliches Gewand (kurzen roten Chiton), doch nach hinten geht er in einen Pferdekörper über. Als Jäger trägt er, nach altem, für die Kentauren festgestellten Typus, einen starken Pinienast auf der linken Schulter, daran zwei Hasen und ein Reh als Jagdbeute hängen.

[1]) Vgl. Olympia, Band IV, die Bronzen S. 101 ff. Athen. Mitteilungen 1895, S. 473, Taf. 14.

Sein Stirnhaar ist besonders stark emporgekämmt, sein Backenbart sehr lang und selbst sein Schnurrbart ein wenig länger als bei den anderen Figuren. Zu seiner Rechten schreitet an der Spitze des Zuges als Botin und Heroldin die Göttin *Iris* (Ἰρις) mit dem langen Heroldsstabe in der Rechten; sie hat nur einen kurzen aber reich verzierten Chiton an, darüber ein Fell, das mit Band und Agraffe zusammengehalten wird. Nach unten waren ihre Beine unbekleidet; doch wird sie Stiefel getragen haben. — Den leeren Raum zwischen Peleus und diesem ersten Paare des Götterzuges benutzte der Maler, um seine Signatur anzubringen, wobei er nach alter Art den Gegenstand, die Vase, selbst sprechen liess: »*Klitias* hat mich gemalt« (Κλιτιας μ 'έγραφσεν).

Es folgen drei Frauen, eng nebeneinander gestellt, jede in verschieden geziertem Peplos; der Einfachheit wegen ist der Mantel, der bei allen dreien um die Schultern gelegt gedacht ist, nur auf der rechten Schulter der vordersten und vor der linken Schulter der hintersten angegeben; es ist damit durchaus nicht gemeint, dass die drei sich mit einem gemeinsamen Mantel begnügten, sondern es ist nur eine leicht verständliche Konvention; nur auf diese Weise war es möglich, die Figuren so eng hintereinander darzustellen; sonst hätte immer der Mantel der einen die andere verdeckt. Diese Konvention war den Malern dieser alten Zeit, wie zahlreiche Beispiele zeigen, ganz geläufig. Die drei Frauen heissen *Chariklo* (Χαριχλο), die als Gattin des Chiron gleich hinter diesem folgt; ferner *Hestia* (Ηεστια), die als Göttin des häuslichen Herdes, und *Demeter* (Δεμ . .), die als Spenderin des täglichen Brotes hier voranzuschreiten besonders berechtigt sind, wo es sich um den Segen für einen neubegründeten Hausstand handelt. Damit diesem aber auch der erheiternde Trunk nicht fehle, folgt sofort *Dionysos* (Διονυσος), weit ausschreitend, eine schwere Amphora voll Weines auf dem Rücken schleppend; sein Gesicht mit dem besonders mächtigen Barte ist von vorne gezeichnet und erinnert an die Masken, unter deren Gestalt der Gott in Attika in alter Zeit verehrt zu werden pflegte. Die Linke hält ausser der Amphora noch einen Blätterzweig (es sind keine Weinblätter), daran Weintrauben hängen. Dann folgen die Göttinnen, die im Wechsel der Jahreszeiten alles spriessen und wachsen lassen, die *Horen* (Ηοραι), wieder ein enggeschlossener Dreiverein, bei welchem nur ein Mantel angegeben ist; die hinterste der dreie hat einen besonders reich verzierten Peplos; horizontale Bild- und Ornamentfriese bedecken das Gewand von oben bis unten; Palmetten- und Lotosbänder trennen die Bildstreifen, die Götterwagen mit Flügelrossen sowie Züge jugendlicher Reiter andeuten; zwei Stücke sind auf Bl. 3 unter Nro. 4 und 8 in Vergrösserung wiedergegeben. Hinter den Horen steht die Signatur des Töpfers der Vase, »*Ergotimos* hat mich gemacht« (Εργοτιμος μ' ἐποιεσεν).

Die bisher beschriebenen Figuren an der Spitze des Zuges waren nur Vorläufer für die Hauptpersonen, die grossen Gottheiten, die auf feierlichen Viergespannen einherziehen. An ihrer Spitze fährt natürlich *Zeus* (Ζευς), der König der Götter, in weissem Festgewande mit Mantel, den Blitz in der Linken; er führt selbst die Zügel und hält in der Rechten das Kentron zum Antreiben der Rosse. Hinter ihm steht seine Gattin *Hera* (Ηερα), deren Peplos wie der jener Hore geziert ist mit Streifen von Lotosblumen und Götterwagen mit Flügelrossen. Die Musen, die den Olymp durch ihre Musik erheitern, sind hier die Geleiterinnen der vornehmsten Göttergespanne. Dicht neben Zeus steht die Muse mit dem hehren

Namen *Urania* (Ὀρανια), auch diese mit reichem Peplos, wo man wieder Flügelrosse und Palmetten-Lotosbänder erkennt; ihre Haare sind im Nacken in einen eigentümlichen steifen Chignon gebunden; neben ihr geht *Kalliope* (Καλιοπε); ihre Füsse stehen nach rechts, doch dreht sie sich um, so dass ihr Gesicht von vorne erscheint; dies Motiv ist gewählt, weil sie die Syrinx bläst und der Maler dies im Profil nicht darzustellen vermochte. Von den Rossen haben die am Joch angeschirrten beiden mittleren einen schönen Stirnschopf, der den beiden äusseren Nebenrossen fehlt; das linke der letzteren ist ein Schimmel.

Den Wagen und die Gottheiten des nächsten Gespannes muss der Betrachter sich unter dem Henkelansatz denken; links von demselben sind die Namen des Paares angeschrieben, das auf dem Wagen zu supplieren ist; es ist natürlich der nach Zeus vornehmste Gott, sein Bruder *Poseidon* (. . σειπον; das π ist statt δ verschrieben), der Herr des Meeres und seine Gemahlin *Amphitrite* (Ἀνφιτριτε). Vier eng nebeneinander gereihte Musen (mit der Konvention in Bezug auf den Mantel) geleiten dies Gespann; sie heissen *Melpomene* (Μελπομενε), *Kleio* (Κλειο), *Euterpe* (Εὐτερπε) und *Thaleia* (Θαλεια); sie tragen nichts in den Händen. Auch bei dem folgenden Gespanne sind Wagen und Inhaber unter dem Henkelansatz hinzuzudenken; der Maler hat nur ihre Namen beigeschrieben (rechts auf der oberen Reihe unserer Tafel): *Ares* (Ἀρες) und *Aphrodite* (Ἀφροδιτε). Die Gottheiten des Kriegs und der Liebe folgen hier gleich auf die höchsten Olympier, da es sich um einen Liebesbund handelt, dem der gewaltigste Kriegsheld, Achilleus, entspringen soll. Ihr Gespann ist von den noch übrigen drei Musen, *Stesichore* (Στεσιχορε), *Erato* (Ἐρατο) und *Polymnis* (Πολυμνις) geleitet.

Nun kommt auf der anderen Seite der Vase ein Gespann mit einem Götterpaare, von dem nur der Unterteil erhalten und dessen Name verloren ist; die zur Rechten stehende männliche Gestalt trug einen Chiton, der, wie sonst nur der Peplos der Frauen, mit Flügelrossen geziert war. Es ist höchst wahrscheinlich, dass hier *Apollon* und *Artemis* dargestellt waren; bei Apollon, dem Kitharöden, ist der geschmückte Chiton besonders verständlich, da er auch sonst durch ein buntes Festgewand ausgezeichnet wird. Hinter den Rossen schreitet auch hier ein weiblicher Dreiverein (die hinterste Figur hat Peplos mit Ornament- und Bildfriesen, wovon ein gelagertes Tier und ein laufendes Ross kenntlich sind); wahrscheinlich waren es die *Chariten*.

Auf dem folgenden fünften Wagen steht *Athena* (Ἀθε . αια) als Lenkerin, die Zügel und das Kentron haltend; neben ihr eine Göttin, deren Name leider verloren ist und sich nicht mehr mit Zuverlässigkeit erraten lässt. Neben den Rossen sieht man die alten Eltern der Braut, der Thetis, den greisen Meergott *Nereus* (Νερ . υς) im weissen Linnenchiton mit rotem Mantel, mit weissem Haar und Bart und kahler gerunzelter Stirne; er wendet sich zu Athena um und erhebt die Linke, als ob er den Weg weisen wolle; seine Gattin *Doris* (Δορις) hat sich ebenfalls zu Athena umgewendet.

Den nächsten Wagen hat *Hermes* (Ηερμες) inne mit seiner Mutter *Maia* (Μαια); der Gott ist hier nicht in Boten- und Wanderertracht wie sonst, sondern festlich mit langem Chiton und Mantel angethan, wie die anderen Götter; er hält den langen Heroldsstab in der Linken, das Kentron in der Rechten; neben den Rossen, aber diesmal vor, nicht hinter ihnen, erscheint wieder ein Frauenverein, vier Gestalten im Peplos ohne Mantel. An zweien sind die verzierten Nadeln

(nicht Fibeln!)[1]) deutlich, mit welchen die Enden des Peplos auf der Schulter zusammengesteckt sind; bei der einen sind die Nadeln der Schultern durch eine über die Brust laufende Perlenkette verbunden[2]); eine hat überreichen Schmuck auf dem Peplos; man erkennt wieder Götterwagen mit Flügelrossen, darunter Tiere zur Füllung, sowie schöne Ornamentfriese; unser Bl. 3 giebt unter Nr. 3 und 5 eine vergrösserte Ansicht eines Teiles. Über den Frauen steht, ohne Zweifel auf alle vier bezüglich, die Inschrift *Moirai* (Μο . ρα .); es sind die Schicksalsgöttinnen, die sonst gewöhnlich in Dreizahl erscheinen; man nimmt gewöhnlich an, dass die vierte Themis, die Mutter der Moiren sei, allein der Maler hätte ihren Namen gewiss beigeschrieben, wenn er sie hier gemeint hätte. Die innige Vereinigung der viere ist dadurch ausgedrückt, dass sie sich alle die Hand geben; Attribute tragen sie nicht.

Von dem folgenden Gespann sind nur Reste der Rosse und der Füsse der Geleiterinnen erhalten. Auf dem verlorenen Wagen stand der Herr des Weltmeeres *Okeanos*, wie die links hinter seiner verlorenen Gestalt erhaltene Inschrift (. χεανος) zeigt; neben ihm stand wahrscheinlich seine Gemahlin Thetis. Hinter dem Wagen aber folgte zum Geleite ein gewaltiges Seeungeheuer, dessen Windungen hinter dem Henkelansatz weitergehend zu denken sind. Erhalten ist nur ein Rest des Kopfes des Ungeheuers (es scheint ein Stiernacken und Stierohr) sowie links vom Henkelansatz, zum Teil von dem folgenden Maulesel verdeckt, der mächtige drachenartig gewundene Fischleib. Endlich am Schlusse kommt noch eine komische Figur, der lahme *Hephaistos* (Hεφαιστος), der sich eines Maulesels zum Reiten bedient; er sitzt bequem nach Frauenart auf einer dicken gestreiften und gefransten Decke; er hält Zügel und Peitsche (letztere ganz gesichert, wenn auch fragmentiert) und blickt nach rechts hin in der Richtung des Zuges (nicht nach vorne, wie man fälschlich gemeint hat). Eine besonders interessante Eigentümlichkeit ist, dass seine Füsse weiss gemalt und nach rechts und links gedreht sind; offenbar sollen dadurch seine kranken verdrehten Füsse gekennzeichnet werden, die seinem Beinamen κυλλοποδίων entsprechen und die ihm nur humpelndes Gehen gestatteten; in noch stärkerer Weise werden wir diesen Fehler in einem anderen Bilde unseres Kraters angedeutet finden, und andere alte Vasenmaler stellten seine Füsse gar überhaupt ganz verkrüppelt dar.[3]) Hephaistos folgt hier gerade auf Okeanos, weil er nach seinem Sturze aus dem Olymp jahrelang in der Tiefe des Okeanos bei der Thetis gehaust haben sollte, für die er köstliches Geschmeide schmiedete. Er durfte natürlich auch nicht fehlen, wenn es galt, ihre Hochzeit zu feiern. — Der hinter Hephaistos folgende Henkelansatz befindet sich hinter dem Tempel der Thetis, mit dem wir die Betrachtung begannen.

Unter diesem Hauptfries befindet sich ein zweiter ebenfalls umlaufender Streif mit Darstellungen aus der Sage, den wir später betrachten werden. Der

---

[1]) Studniczka, Studien zur Geschichte der Tracht S. 98 und Helbig, homer. Epos, 2. Aufl. S. 201 f. sahen hier fälschlich Fibeln, was oft nachgeschrieben worden ist; ich habe auf diesen Irrtum aufmerksam gemacht Olympia, Band IV, die Bronzen S. 67, Anm. 1 und dort S. 66 zugleich auf zahlreiche erhaltene Nadeln des gleichen Typus aufmerksam gemacht.

[2]) Auf Grund des ihm von uns 1899 mitgeteilten betreffenden Stückes der hier veröffentlichten neuen Aufnahme der Vase hat über dies Detail A. S. Murray gehandelt im Journal of the R. Institute of British architects 3. ser., vol. VII, Nr. 2, 1899, p. 26; dazu p. 23, Fig. 1, 9, sowie in dem Werke von A. S. Murray, A. H. Smith und H. B. Walters, excavations in Cyprus, 1900, p. 20 mit Fig. 39.

[3]) Vgl. Löschcke in Mitteil. d. Instit. in Athen XIX, 1894, S. 512.

dritte darunter befindliche umlaufende Streif ist nur dekorativ. Er ist etwas verkleinert auf Bl. 3 wiedergegeben.

Die Mitte desselben wird jederseits betont durch ein prächtiges Ornament, ein Geschlinge von Lotosblüten und Palmetten, das sogenannte Palmetten-Lotos-Kreuz von speziell attischem Typus[1]). Auf der einen Seite sind es zwei Greife, auf der anderen zwei Sphinxe, die mit gehobener Tatze wie gewaltige Wächter rechts und links sitzen. Dann folgt jederseits je eine Tierkampfgruppe; hier sind es Löwen, deren einer einen Stier, der andere einen Eber niedergeworfen hat; dort sind es Panther, von denen einer sich in einen Stier, der andere in einen Hirsch einbeisst. Über jeder Gruppe steht eine zierliche Rosette, in die (mit einer Ausnahme) ein Stern eingezeichnet ist. Es ist ein Rest älterer Typik, die den Raum mit Rosetten und anderen Ornamenten füllte.

Zu unterst sind die typischen auf ägyptische Vorbilder zurückgehenden spitzen Kelchblätter angeordnet, die sogenannten Strahlen. Aber auch der Fuss, der die bei den archaischen Vasen typische einfache Form eines umgekehrten Echinus hat, ist reich geschmückt. Ein Bildfries läuft hier um, oben und unten mit dem stilisierten Blattband, dem sogenannten Stabornamente, eingefasst.

Der Fries stellt den Kampf der *Pygmäen* und der *Kraniche* dar. Nachdem der Maler so viel ernste Helden geschildert, führt er uns hier mit Humor in das Reich der Zwerge. Die kleinen Kobolde kämpfen gar ernsthaft mit den grossen Vögeln, aber gerade durch ihren Ernst wirken sie komisch. Da sprengen sie einher ganz wie eine leichte Reiterei, ausgerüstet mit Schleudern und breiten Taschen für die Steine; doch ihre Reittiere sind Böcke, wie sie bei den Menschen wohl scherzenden Kindern zum Reiten dienten. Andere kämpfen mit Keulen, andere mit einem krummen Wurfholze. Sie sind durchaus nur wie kleine Menschen gebildet und ihre Possierlichkeit beruht nur auf ihrer Kleinheit, während die spätere Kunst hier missgestaltete Zwerge zu bilden pflegte. Prächtig sind die grossen Kraniche gezeichnet, in den verschiedensten Stellungen; sie treten mutig zum Kampfe an und haben schon manchen ihrer Gegner überwunden. In Erfindung wie Zeichnung hatte der Maler hier noch viel mehr Gelegenheit, sein hohes Können zu zeigen, als an dem Friese des feierlichen Götterzuges.

Die übrigen Bilder der Vase werden wir auf zwei der später folgenden Tafeln bringen. (A. F.)

[1]) Vgl. H. Thiersch, »tyrrhenische« Amphoren S. 82 ff.

Exkurs über das Haus der Thetis.

Die Darstellung des Thetishauses zeigt nicht überall jene äusserste Pünktlichkeit, die in der Personenzeichnung obwaltet. Der Grund liegt wohl einerseits in dem viel kleineren Masstabe des im Bildfriese eingezwängten Gebäudes, andererseits in der selteneren Beschäftigung des Künstlers mit architektonischen Vorwürfen.

Perspektive fehlt der Darstellung gänzlich. Aus der Farbenbehandlung wird man ebensogut auf verschiedenes Baumaterial als auf eine Bemalung schliessen dürfen. Wohl hat auch der Künstler beim Auftragen der Farben Rücksicht auf die Gesamterscheinung genommen. Die Umzeichnung des Baues in Perspektive erinnert lebhaft an den Charakter einer Holzkonstruktion mit Terrakottabekleidung. Vielleicht dürften auch die Horizontalstreifen in der Mitte der Wand als Balkenlage in dem Mauerwerk aufzufassen sein.

Bei der nebenstehenden Perspektive, die aufs genaueste der gegebenen Darstellung folgt, ist der Standpunkt von der Mitte des Gebäudes in der Entfernung von der doppelten Breite desselben angenommen.

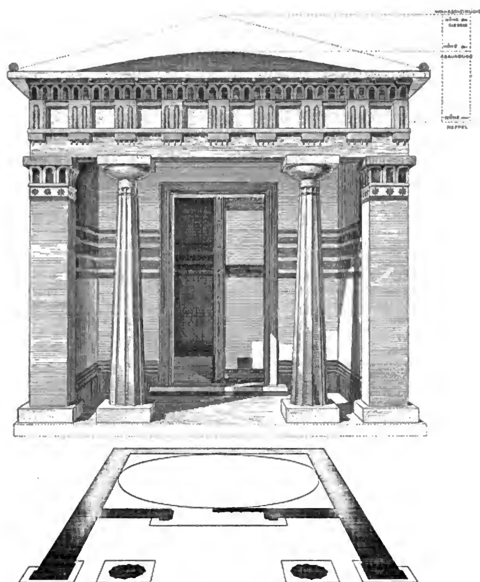
Der notwendige Unterbau fehlt dem Gebäude, vielleicht sollen die vier übergrossen Füsse der Säulen und Anten, die im Firnis ausgespart und weiss übermalt sind, den mangelnden Bauteil ersetzen. Die beiden Säulen sind zum Sichtbarwerden der ganzen Thüre weit auseinander gerückt. Ihre Schäfte verjüngen sich ungewöhnlich stark und zeigen drei Kannelurkanten in gleicher Breite voneinander abstehend. Bemerkenswert ist, dass sie nicht die scharfe Art des Ritzstiftes, sondern die weiche des Ritzvorzeichenstiftes aufweisen.

Hals und Schaft sind durch zwei Ringe getrennt, deren Rundung zwischen den Kanneluren unklar erscheint. Der Hals ist von ungewöhnlicher Höhe. In seiner Mitte endet der Firnis und beginnt die weisse, auf den Thongrund gesetzte Farbe des weit ausladenden Kapitells. Die Horizontallinien des lezteren sind weniger mehr sichtbar als die Konturen von Platte und Echinus. Besonders der scharfe Absatz des letzteren von dem Halse ist derart deutlich, dass von einem »birnenförmigen Überführungsgliede« (Durm, Handbuch der Architektur II S. 90) nicht gesprochen werden kann.

Die Anten haben die Breite des unteren Säulendurchmessers. Unter den Kapitellen befinden sich zwischen vier Ritzlinien drei aufgemalte vielblättrige Rosetten. Das Kapitell, dessen Platte bedeutend schmäler ist als die der Säulen, zeigt das ägyptische Blattschema. Die obere Vorneigung der Blätter ist auf den Seiten nicht angegeben, trotzdem sie, aus der Vorkragung der Platte zu schliessen, vorhanden war.

Das Gebälk unterscheidet sich in seinem unteren Teile von jenem der dorischen Tempel nur durch die Anlage der halben Triglyphen an den Ecken. Die Farbspuren der Leistchen und der Tropfen sind in ihrer Erscheinung etwas verschieden, so dass die Farbangabe auf der Tafel Berechtigung haben dürfte. Für die weisse Farbe der Metopen ist ein Anhaltspunkt nicht gegeben.

Das erste Auffallende des Baues bietet die an gleicher Stelle des Perlstabes in dem Parthenongebälk befindliche, zwischen Fries und Hängeplatte eingeschaltete Hohlkehle. Über ihr lagert das Geison mit den rotbemalten, tropfenlosen Viä, die korrekt über Triglyphen und Metopen eingezeichnet sind. Die weisse Farbe der ausgesparten Hängeplatte ist gänzlich abgefallen, doch fanden sich noch die Spuren ihrer Vorkragung mit einem aufsitzenden kleinen Akroterion.



Über der Hängeplatte erhebt sich eine flache Kuppel, die von dem darüber hinlaufenden Blattkranze durch eine Ritzlinie entschieden getrennt ist. Links findet sich beim Akroterion in dem ruinösen Grunde eine die Giebelrichtung verfolgende, eingegrabene Linie, die aber keine Schlussfolgerung zulässt, da ihre Entstehung auch auf Zufall beruhen kann.

Mein erster und bleibender Eindruck über den rundbogigen Abschluss war der, dass der Künstler bei all seiner bekundeten Wahrheitsliebe, hier, um die Person der Thetis in angemessener Grösse zeichnen zu können, Fuss und Spitze des Gebäudes opferte und nur noch das Giebelfeld in abgerundeter Weise bis zum Blattornament hinführte. Dass er dieses nicht wie an anderem Orte durchbrach, liegt vielleicht weniger an der Scheu, die schwarze Fläche des Giebelfeldes in das Blattwerk hineinzuschieben, als an einem Missfallen an dem weissen, das Ornament weit durchschneidenden Giebelgesims, das er analog der Hängeplatte hätte aussparen müssen. Es ist auch wohl fraglos, dass die künstlerische Erscheinung des eingeengten Baues eine weit vorteilhaftere ist in der Abrundung des Giebels, als in seiner wirklichen Gestalt.

Man deutete die rundbogige Form entweder als Kuppel oder als abgewölbtes Lehmdach. Bei ersterer Annahme hätte das Gebäude verschiedene Eindeckung: Kuppel auf einem quadratischen Grundriss verlangenden Innenraum und Flachdecke der Vorhalle, eine komplizierte Sache, die mit der Einfachheit der griechischen Baukunst nicht übereinstimmt. Ausserdem müsste auch die Kuppel, wie die perspektivische Darstellung belehrt, mindestens die vierfache Höhe gehabt haben, wenn sie überhaupt sichtbar hätte sein können.

Die Deutung eines abgewölbten Lehmdaches hat noch die grössere Unwahrscheinlichkeit für sich, denn solche primitive Eindeckung ist bei der Kunsthöhe, die sich im Vasenbilde offenbart, nicht mehr denkbar. Der Einfluss der Witterung auf den zu Tage liegenden Lehm ist derart, dass damit die saubere Erscheinung, die dem künstlerisch hervorragenden Hause eigen ist, unvereinbar erscheint.

Die Voraussetzung eines Lehmdaches macht sonach auch die Annahme einer Schutzdecke für dasselbe zur zwingenden Notwendigkeit. Keinesfalls hätte man aber für diese Schutzdecke die allerungeeignetste Form der Kuppel, sondern das einfache Satteldach gewählt.

Die Wand hinter den Säulen hat eigenen Sockel mit roter Streifverzierung. Über der halben Säulenhöhe finden sich wiederum ähnliche, doch viel breiter gehaltene rote Streifen. Sichere Angabe, ob die Wand thongrundig war, ist nicht möglich, da das Gefäss an dieser Stelle sehr stark verletzt ist, doch stehen die Konturen des Kapitells und die horizontale Streifung einer Weissbemalung im Wege.

Die Thürschwelle ist im oberen Teile rot bemalt. Dem geschlossenen Thürflügel fehlt der rechtsseitige, wahrscheinlich mit Metall beschlagene Rahmen. Über dem unteren befindet sich eine annähernd quadratische Firnisfläche, die an die noch gut erhaltene weisse Farbe der Thürfüllung anstösst. Ein weisser Rand des innenstehenden Sessels und der Fusschemel desselben sind in der Thüröffnung noch sichtbar. (K. R.)

Über die Technik des Kraters des Klitias und Ergotimos

Äussere Erscheinung

In ihrem ehemaligen Zustande hatte die Vase ein buntes, kräftig in die Augen springendes Äussere. Von dem mattglänzenden, ockergelben Grunde hoben sich die Figuren in blendendem Weiss, sattem Karmesinrot und glänzendem Braunschwarz entschieden ab. In der Verteilung der Farben herrschte ziemliches Gleichmass und in ihrer Anwendung vollste Konsequenz. Von dem Fusse abgesehen, ging der Brennungsprozess gleichmässig von statten. Jenen erreichte die Hitze so sehr, dass nicht allein seine Firnis-Dekoration vollständig sich rötete, sondern wohl auch alle Deckfarben, die hier aufgetragen waren, ohne Hinterlassung jedweder Spur absprangen.

Die Vase befindet sich jetzt in stark ruinösem Zustande. Wahrscheinlich durch die jahrhundertelange Aufstellung in feuchtem Grabe, zeigt sich ihre vielfach abgeblätterte Oberfläche äusserst empfindlich. Von den beiden Deckfarben Rot und Weiss sind, abgesehen von wenigen noch voll überstrichenen Stellen, nur mehr Spuren vorhanden. Es scheint übrigens, dass dem Auftragen dieser Farben in technischer Beziehung ein Mangel anhaftete; denn ihre Verbindung mit dem Grunde war eine derartig geringe, dass beim Abspringen der weissen Farbe auch nicht im geringsten der Thongrund verletzt wurde, oder irgendwie eine Farbenänderung dieses Grundes vor sich ging. Auch auf den Firnisflächen, die vollständig überstrichen waren, ist eine Einwirkung der deckenden Farben schwer nachzuweisen — klar und völlig sicher aber dort, wo der Firnisgrund noch über die Deckfarben hinausreichte.

Die Restauration der Vase ist die seinerzeit übliche. Gips und darüber geschmierte Farbe wurden in nicht sehr sparsamer Weise angewandt. Namentlich führten hellrote, über die feinen Firniskonturen roh gesetzte Pinselstriche vielfach zu Missverständnissen und Unklarheit der wahren Formen.

Die rote Farbe

Die Spuren von Rot haben sich vielfach und an einigen Stellen sogar so vollständig erhalten, dass die verbreitete Ansicht über das Nichtvorhandensein dieser Farbe schwer zu erklären ist. Die Farbreste haften teils auf den Firnisflächen noch selbst, oder sie befinden sich, was allerdings nur mit der Lupe wahrnehmbar ist, an den Rändern der überdeckt gewesenen Flächen, dort, wo der rote Pinselstrich um weniges über den Firnis auf den Thongrund überging.

Auf den Tafeln wurde nur an den noch nachweisbaren Stellen die rote Farbe durch den grauen Ton ausgedrückt.

Mit fast voller Sicherheit darf angenommen werden, dass sämtliche nicht verzierten, jetzt schwarz erscheinenden Kleidungsstücke rot waren. Sonderbar ist, dass dies anscheinend auch bei sämtlichen Männergesichtern der Fall war, während die sorgfältigste Nachforschung auch nicht die geringste Spur von einer Rotfärbung auf sonst einem Teile eines Männerkörpers entdecken liess. Eine Ausnahme bildet nur eine gewisse Stelle bei den Satyrn.

Rot waren auch neben anderen kleineren Dingen viele Pferdemähnen und einzelne linke Wagenpferde. In manchen Fällen ist ein Nachweis über die Deckfarbe, ob rot oder weiss, nicht mehr zu erbringen.

Ausser der auf Firnisgrund dick aufgetragenen roten Farbe befindet sich auf der Vase noch ein anderes Rot, das, dünnflüssig auf den Thongrund aufgesetzt, gleichmässig matt-hellrot erscheint. Diese Farbe haftet den Vasenwänden noch fest an und unterscheidet sich auf das Entschiedenste von den gelbbraunen bis ins Schwarze übergehenden Firnisstrichen der Buchstaben. Mit ihr sind die ersten Linien auf der Vase entstanden, nämlich die Fuss- und Kopflinien der Friese, sowie die Felderteilung der Henkel; ausserdem aber noch sämtliche Zügel, die alle in die ausgesparten Räume ungemein scharf und gleichmässig eingesetzt sind.

Die weisse Farbe

Die weisse Farbe wurde auf den Thongrund aufgesetzt. Eine Ausnahme bilden nur kleinere Verzierungen, wie die der Kleider, dann aber noch die Frauenarme und Hände im Firnisgrunde. Diese beiden letzteren zeigen auffallenderweise eine verschiedene Behandlung. Entweder sind sie, was am häufigsten der Fall ist, von allem Anfange an ausgespart, oder es fand dies nach einer ersten, hellen, sehr ungleichmässigen Firnisgrundierung statt, oder aber in vereinzelten Fällen sind sie ohne jede Aussparung, wie z. B. die rechte Hand der Hera, auf den vollen Firnisgrund aufgemalt.

Dem Auftragen der Farbe dürfte eine sehr feine Vorzeichnung vorausgegangen sein. Hin und wieder, so besonders bei den Armen der Kalliope, zeigen sich, deutlich wahrnehmbar, dem rotfigurigen Stile genau entsprechende Vorzeichnungslinien.

Erst auf die weisse Farbe wurde mit der Innenzeichnung auch die feine Profilierung mit hellen Firnisstrichen vorgenommen. Deutlich zeigt dies das Aussehen der noch vorhandenen Profilstriche, die auf der Aussenseite noch unversehrt sind, während sie nach innen, wo sie auf der weissen Farbe aufsassen, durch das Abblättern derselben scharf gezackt erscheinen.

Über die Reihenfolge des Auftragens von Rot und Weiss ist sicherer Anhalt gegeben: Bei einem Panther des Tierfrieses gehen die Spuren eines weissen Fleckens zur Hälfte in den nachweislich rot übermalten Bauchstreif des Tieres. Es wurde demnach die rote Farbe zuletzt aufgesetzt.

Der Firnis

Das Auftragen der roten Farbe entbehrt der künstlerischen Thätigkeit; ebenso erforderte die Bemalung mit Weiss kein besonderes Geschick, da die betreffenden Formen durch die Firniszeichnung vorher schon bedingt waren. Diese letztere also nimmt unser künstlerisches Interesse in Anspruch, zumal kein direkter Beweis vorliegt, welcher Hilfsmittel der auftragende Pinsel sich bediente.

Mit staunenswerter Sicherheit „sitzen" die Formen von allem Anfang an. Nirgends eine Korrektur, nirgends eine Änderung — aber auch nirgends die geringste Spur einer Vorzeichnung direkt auf dem Thongrunde. Und doch wäre die Behauptung verfehlt, der Künstler hätte ohne jede Vorbereitung die Darstellung den Gefässwänden aufgemalt. Wer diese Komposition mit all ihren fein durchdachten Einzelheiten einer genauen Prüfung unterzieht und damit eine, wenn auch nur ganz geringe Kenntnis über die Entstehung künstlerischer Entwürfe verbindet, kommt zu der festesten Überzeugung, dass unseren Vasenbildern eine Vorarbeit

nicht bloss von gleicher Grösse, sondern auch auf gleicher Fläche vorausgehen musste, auch selbst im Falle die betreffende Gesamtkomposition der damaligen Kunst schon geläufig war.

Sprechende Gründe für diese Annahme liefern erst später folgende Bilder mit grösserer Krümmungsfläche als sie unsere Vase darbietet; es genüge hier nur der Hinweis auf die Übertragung einer Zeichnung von gerader Fläche auf eine krumme, wobei derartige Verschiebungen aller räumlichen Dispositionen bedingt werden, dass es einer Menschenhand unmöglich ist, in der unmittelbaren Weise vorzugehen, wie es bei den Vasenbildern den Anschein hat.

So gewissenhaft und wohlerwogen jeder Strich hier aufgesetzt ist, ebenso peinlich sorgfältig muss sich der Entwurf der Bilder, auch wenn man noch so viel technische Tradition vorausgehen lässt, vollzogen haben. Unter diesen Gesichtspunkten wird demnach nichts anderes übrig bleiben, als die Annahme von eigenen Entwurfsgefässen, auf denen alle Vorarbeit erledigt wurde. Da geringere Abweichungen gekrümmter Flächen unter sich weniger in Betracht kommen, mag ein solches Gefäss mit entsprechend gebildeter Oberfläche zum leichten Aufzeichnen und Auslöschen für die Entwürfe einer Menge gleichartiger Vasen dienlich gewesen sein; dafür spricht auch die erdrückende Formengleichheit der einzelnen Vasenklassen, besonders aber die Ähnlichkeit der Bildflächen bei den einzelnen Meistern. Zu besonderen Vasen, wie zu der unseren, mögen vielleicht eigene Entwurfsflächen, deren Herstellung auf der Drehscheibe kaum einige Stunden in Anspruch nimmt, gedient haben.

So sehen wir nun den Künstler, wie er diesen Flächen schon bekannte Kompositionen anschmiegt, oder wie er, selbständig schaffend, Neues erfindet, — eine Arbeit, die ihn länger in Anpruch nahm als die schliessliche, rasch von statten gehende Übertragung. Bei diesen Vorgängen darf auch an eine Arbeitsteilung zwischen zwei Künstlern gedacht werden, indem der eine den Entwurf lieferte, während der andere die nur durch jahrelange Übung erreichbare, technische Gewandtheit voraussetzende Übertragung vornahm.

Es ist uns nun möglich, einen Versuch über den wahrscheinlichen Verlauf unserer Vasenmalerei zu unternehmen: Die noch ungebrannte Vase sitzt derartig in einem Werkstuhl, dass sie um ihre Achse gedreht werden kann. Jene Ansicht, wonach der Maler, die Vase auf den Knieen haltend, arbeitet, gehört ins Bereich der grössten Naivetät. Durch Drehung der Vase und geeignetes Anlegen des Pinsels, wobei die Hand eine feste Unterstützung haben musste, wurde zuerst die Horizontaleinteilung in Friese vollzogen. Hierauf folgte die Firniszeichnung der Bilder, wobei der Künstler von dem danebenstehenden Entwurfe den Raum für jede einzelne Figur mit dem Zirkel übertrug. Freihändig wurden sodann mit sehr hellem Firnis die betreffenden Figurenteile im Umriss mit gleichzeitiger Ausfüllung angegeben und dann mit zweiter Firnislage vervollständigt. Nach den Vorzeichnungen des rotfigurigen Stiles zu urteilen, und dazu ist alle Berechtigung vorhanden, gingen bei dieser Firnisbemalung die ersten Striche nicht bis zur wirklichen Grenze der darzustellenden Figur, sondern es wurden die Formen vorerst magerer behandelt und schliesslich bei stetig zunehmender Sicherheit der korrekte Umriss allmählich vollendet.

Nach dieser ersten Arbeit erschienen die Darstellungen noch völlig unklar, die Formen traten in grossen, plumpen, fremdem Auge schwer enträtselbaren

Silhouetten verbindungslos hervor. Es liegt hierin wiederum ein sprechender Beweis für das unbedingte Vorhandensein der oben erwähnten Vorarbeit.

In diese Silhouetten, deren Firnis erst zur Hälfte getrocknet war, zeichnete nun der Künstler mit abgestumpfter Nadel, ohne den Firnis zu durchdringen, alle Ritzlinien vor, nur die übergehend, die sehr leicht zu treffen waren. Er verlangte also hier für Dinge, die ungleich leichter zu zeichnen sind als die Umrisse der Figuren, Anhaltspunkte; daraus ergiebt sich nur die einzige Schlussfolgerung, dass die Silhouetten ebenfalls nicht unmittelbar, sondern mit Hilfe des Zirkels aufgetragen sind.

Nach Beendigung dieser Arbeit kamen die Ritzlinien zur Ausführung. Der Firnis war stellenweise noch nicht gänzlich gehärtet, denn sehr häufig zeigt sich nur an einer Seite der Linie die Abbröckelung, während an der anderen, zu der der Stift die geneigte Lage annahm, glatter Schnitt erscheint.

In diesen Linien bekundet sich peinlichste Gewissenhaftigkeit und liebevollste Sorgfalt. Sich bloss auf Innenzeichnung beschränkend, umrändern sie niemals Figurenteile, die in den Thongrund reichen und gehen auch nie flüchtigerweise über den Firnisgrund hinaus.

Der weitere Verlauf der Arbeit ist unschwer zu erkennen. Feine Vorzeichnung geht der weissen Bemalung voraus und dieser folgt die jedenfalls künstlerisch am höchsten anzuschlagende Innen- und Profilzeichnung mit hellen Firnisstrichen. Nach dem Auftragen der roten Farbe fand schliesslich der Brand statt.

Kleiderverzierungen

Es ist nicht möglich, die technische Abhandlung zu schliessen, ohne die künstlerischen Kleiderverzierungen gewürdigt zu haben, denn sie zeigen trotz ihrer Kleinheit etwas so Ungewöhnliches in eminenter Stift- und Pinselführung, dass sie gegen vieles andere das Interesse vorwegnehmen. Mit wenigen aber charakteristischen, aus leichter Hand kommenden Strichen, sind sie in den Firnisflächen vorgezeichnet und erhielten mit ebensolchen Strichen in die noch ungetrocknete, aufs feinste aufgetragene Farbe die notwendige Innenzeichnung.

Bei dem Unvermögen, die Zierlichkeit der Figürchen auf dem rauhen Schabpapier wiederzugeben, musste eine bedeutende Vergrösserung einzelner Gruppen vorgenommen werden (Taf. III Nr. 3—8). Erst durch das Zurückführen derselben auf ihre wirkliche Grösse kann die wahre Erscheinung der Dekoration erzielt werden.

Hervorzuheben ist noch, dass die kleinen, mit Farbe überdeckt gewesenen Zeichnungen im Firnisgrunde sich entweder matt oder auch glänzend von diesem abhoben. Der Grund der verschiedenen Erscheinung liegt wohl in dem jeweiligen Trockenzustande des Firnisses beim Auftragen der Farbe oder in der verschiedenen Einwirkung der Hitze auf die mit Farbe dünn oder dicker bestrichenen Flächen.

(K. R.)



TAFEL 4

AMPHORA IM STILE DES ANDOKIDES
(MÜNCHEN)

Die vorzüglich erhaltene Amphora stammt aus Vulci und befindet sich in der kgl. Vasensammlung zu München.[1]) Sie gehört zu einer kleinen interessanten Gruppe von altattischen Gefässen, welche die ersten Anfänge des sog. rotfigurigen Stiles in Athen darstellen und ein Bild der neuen rotfigurigen Technik mit einem der alten schwarzfigurigen Art vereinigt zeigen.

Wir besitzen einige Gefässe derselben Art und desselben Stiles, welche mit dem Namen des Töpfers Andokides gezeichnet sind.[2]) Obwohl die Münchener Amphora keine Signatur trägt,[3]) ist die Übereinstimmung derselben mit den signierten doch so gross, dass wir sie unbedenklich dem Atelier des Andokides zuweisen dürfen.

---

[1]) O. Jahn, Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs, Nr. 388. Furtwängler, Führer durch die Vasensammlung König Ludwigs I., 1895, S. 14; ders. in Roschers Lexikon d. Mythologie I, Sp. 2217, Z. 15; R. Norton im American Journal of archaeology XI, 1896, p. 27, Nr. 5.

[2]) Über Andokides vgl. zuletzt: meine Bemerkungen in Berliner philol. Wochenschr. 1894, S. 113; Hauser im Jahrbuch d. archäol. Inst. X, 1895, S. 156 ff.; R. Norton im American Journal of archaeol. XI, 1896, p. 1 ff.; Hartwig bei Helbig in Sitzungsberichte der Münchener Akad., philos.-philol. Kl., 1897, II, S. 261 ff.; R. Zahn in Mitteil. d. archäol. Inst. in Athen XXIII, 1898, S. 72 ff. Die an letzterem Orte ausgesprochene Vermutung, dass Andokides gerade von Klazomenae her beeinflusst worden sei, beruht auf einer bedeutenden Überschätzung dessen, was uns zufällig von alter Malerei auf Terrakotta erhalten ist, gegenüber dem, was verloren ging.

[3]) Unter dem Fusse ist das unten auf S. 18 wiedergegebene Zeichen graviert, das von denen herrührt, die im Altertum mit diesem Gefässe Handel trieben. Solche eingeritzte Marken finden sich oft unter dem Fusse der Vasen.

Die Form und Dekoration der Vase ist der Klasse, welcher sie angehört, typisch. Sie erhellt aus der Gesamtansicht, die wir geben. Das Bild beider Seiten ist oben mit einem breiten Saume der sog. gegenständigen Palmetten-Lotoskette geschmückt, einem archaischen Ornamente, das alle gleichartigen Amphoren des Ateliers des Andokides ziert. Es ist dasselbe über dem rotfigurigen Bilde ganz ebenso wie über dem schwarzfigurigen angebracht und ist dort in derselben (schwarzfigurigen) Technik ausgeführt wie hier. An den Seiten jedoch unterscheiden sich die beiden Bilder. Zu den Seiten des schwarzfigurigen hatte man kein Bedürfnis eines Ornaments, weil sich der rote Thongrund des Bildes von dem Schwarz der Vase stark genug abhob; dagegen empfand man bei dem rotfigurigen Bilde das Bedürfnis, seinen schwarzen Grund von dem der Vase durch ein Ornamentband, das nach schwarzfiguriger Weise auf Thongrund gesetzt war, zu trennen. Man wählte hiezu das sog. Netzornament, das, in gleicher Weise verwendet, auch an anderen signierten und unsignierten Amphoren des Andokides erscheint.

Die beiden Bilder stellen denselben Gegenstand nur mit geringer Veränderung dar. Es reizte den Künstler offenbar, gerade denselben Gegenstand in der verschiedenen Technik zweimal darzustellen. Er konnte auf diese Weise am besten sich und anderen die eigenartigen Vorzüge der Technik klar machen. Der Betrachter konnte nun wählen, was ihm besser gefiel.

Zwei andere Amphoren aus dem Atelier des Andodikes zeigen dieselbe Erscheinung, nur noch ausgeprägter, indem dort derselbe Gegenstand Figur für Figur genau hier schwarz- und drüben rotfigurig erscheint. Es ist dies eine Amphora in der Sammlung Bourgouignon zu Neapel, welche ein in der schwarzfigurigen Malerei beliebtes Thema, die beiden sitzenden Helden, die Brett spielen, hier schwarz-, dort rotfigurig wiedergiebt.[1] Die andere Amphora, die auf einer Auktion in London auftauchte und sich jetzt in Boston befindet,[2] stellt beiderseits Herakles dar, wie er einen zum Opfer mit der geknoteten Binde geschmückten Stier am Stricke führt; zugleich hält er in der Linken ein Bündel Reisig. Offenbar will er ein Opfer darbringen: es ist wohl das verhängnisvolle letzte Opfer des Herakles, das Stieropfer an Zeus auf dem Vorgebirge Kenaion auf Euböa gemeint.[3] Das schwarz- und das rotfigurige Bild stimmen genau überein.

Auch die Münchener Vase feiert Herakles. Der gewaltige Held liegt ruhend auf prächtiger Kline, vor welcher ein mit Speisen reich beladener Tisch steht; er hält den grossen Becher, den dionysischen Kantharos, in der Hand. Eine mächtige Rebe mit grossen reifen Trauben bildet eine schattige Laube über ihm. Vor dem Fussende der Kline steht des Helden Beschützerin und Begleiterin, seine Freundin Athena, die ein anderes gleichzeitiges attisches Vasenbild einfach als Ἡρακλέους Κόρη, als des Herakles Mädchen, bezeichnet.[4] Der Held ist hier wahrscheinlich

[1]) American Journal of archaeol. XI, 1896, p. 40 ff., Fig. 15. 16.

[2]) Cecil Smith, the Forman collection, catalogue of sale, London 1899, Nr. 305, mit Tafel, E. Robinson im 24. annual report of the museum of fine arts at Boston for 1899, p. 81, Nr. 36. Die Deutung von Cecil Smith, der Robinson folgt, auf den wilden kretischen Stier ist evident falsch; es ist ein ruhig und friedlich schreitender Opferstier mit der heiligen Binde; das willige Tier wird nur an einem am Horn befestigten leichten Stricke geführt. — Die Innenzeichnung des rotfigurigen Bildes ist, wie ich mich am Originale überzeugte, mit Stiftlinien, die Relief haben, gemacht.

[3]) Vgl. meine Bemerkungen in Roschers Lexikon der Mythol. I, 2235 ff.

[4]) P. Gardner, catal. of the greek vases in the Ashmolean Museum, Nr. 212, pl. II.

schon zur Verklärung eingegangen gedacht: von den Mühen des Erdenlebens und den gewaltigen Thaten, die er vollbracht, ruht er sich im himmlischen Hause friedlich, den wohlverdienten Lohn geniessend, aus, wie dies auch die Dichtung schilderte (vgl. Pindar Nem. I, 70) und wie andere zahlreiche altattische Vasenbilder es schildern.[1])

In dieser Hauptsache stimmen die beiden Seiten unserer Amphora völlig überein. Doch indem auf der schwarzfigurigen Seite die Figur des Helden kleiner genommen wurde, ergab sich Platz nicht nur für seine Waffen (Bogen, Köcher und Schwert), die oben aufgehängt erscheinen, sondern auch für zwei Nebenfiguren an den Seiten. Hinter Athena ward Hermes hinzugefügt, der neben Athena zu den ständigen Begleitern des Helden gehört und der ihn auf all seinen Fahrten und in allen Fährlichkeiten treu geleitete. Hinter dem Kopfende der Kline aber erscheint ein nackter Knabe, der Mundschenk (οἰνοχόος), der an dem grossen Krater beschäftigt ist, aus welchem den gewaltigen Durst des Helden zu stillen seine Aufgabe ist. Zu beachten ist die Zeichnung der Bauchmuskulatur an dem Knaben; es sind über dem Nabel drei Wülste der geraden Bauchmuskeln angegeben (ebenso wie an anderen nackten Figuren schwarzfiguriger Bilder aus Andokides Atelier)[2]), ein Zeichen, dass der Künstler hierin noch im Banne älterarchaischer Tradition stand.[3])

Gerade weil der Gegenstand beider Bilder der gleiche ist, ist der Vergleich besonders interessant. Man hat dem Andokides sehr Unrecht gethan, wenn man in solcher Wiederholung desselben Themas einen Mangel an Erfindungsgabe sah; der Künstler wollte vielmehr absichtlich recht deutlich machen, wie sich die neue Technik von der alten unterschied und welche Vorzüge ihr gegenüber jener eigen waren. Es handelte sich eben um etwas Neues, um einen Versuch, und Andokides war der erste, der ihn anstellte; er hat allem Anschein nach die rotfigurige Technk zuerst in die attische Vasenmalerei eingeführt.

Dass er selbst ganz für die neue Technik Partei nimmt, darüber lässt uns keines der Gefässe, die auf ihn zurückgehen, im Zweifel. Denn so sorgfältig auch die schwarzen Bilder behandelt sind — der Künstler wollte auch in dieser Technik offenbar das Beste geben, was er konnte —, so sehr sieht man, wie er mehr Liebe und Interesse den rotfigurigen Bildern zugewandt, und die besten seiner Amphoren sind diejenigen, wo die Bilder beider Seiten rotfigurig sind. Möglich ist indes, dass die roten und die schwarzen Bilder von verschiedenen Händen im Atelier des Andokides ausgeführt wurden.

In den schwarzen pflegt alles konventionell und typisch zu sein; von Individualität ist kaum etwas zu bemerken.

Merkwürdig ist auf unserer Vase, wie sich dies sogar auf die Gesichtstypen erstreckt: die der schwarzen Seite sind die herkömmlichen, die wir auch sonst unzählige Male auf den attischen schwarzfigurigen Vasen gleicher Epoche finden; die Gesichter der anderen Seite sind ganz individuell; sie finden Parallelen nur wieder unter den rotfigurigen Bildern des Andokides, es sind seine persönlichen Typen.

---

[1]) Vgl. meine Ausführungen in Roschers Lexikon der Mythologie I, 2216 f.

[2]) Vgl. den Satyr links am Rande des Bildes der Amphora im Louvre bei Norton im Amer. Journ. of arch. XI, 1896, p. 14, Fig. 11.

[3]) Vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik S. 717.

Jener Unterschied zeigt sich auch in den Bewegungen; man vergleiche die Hände: hier nur die konventionelle geschlossene oder die gespreizte Hand; dort mannigfaltig bewegte greifende Finger. Auch die Verschiedenheit der Haltung des Herakles ist charakteristisch: jene Haltung mit den gespreizten Ellenbogen, die ähnlich auch dem Hermes gegeben ist, entspringt dem Silhouettenstiel und ist auf den schwarzfigurigen Bildern überaus häufig und typisch; bei dem mit Linien auf den hellen Grund gezeichneten Herakles dagegen lag kein Anlass zu diesem Typus vor, und wir sehen statt dessen eine viel natürlichere, ja individuell lebendige Haltung; indem Herakles mit der Rechten das eine Knie umfasst, hält er den Oberkörper mehr aufgerichtet, um sich besser mit Athena unterhalten zu können, die hier nicht bloss wie dort die Rechte sinnlos vorstreckt, sondern ihm freundlich zulächelnd eine schöne Blume hinhält. — Dass die Schlangen der Ägis hier alle auf den Körper der Göttin, dort von ihr abstehend gezeichnet sind, hängt natürlich auch mit der Technik zusammen: sie stehen beide Male schwarz auf hellem Grunde; nur ist hier die Figur, dort deren Umgebung hell, und daher die Verschiedenheit der Anordnung.

Über die besonders instruktive Technik dieser Vase giebt die folgende Ausführung genauesten Aufschluss. (A. F.)



Untersuchung über die Technik der Amphora im Stile des Andokides und über einige Grundfragen der Technik der griechischen Vasenmalerei überhaupt

Während die Art der Gefässformung heute noch dieselbe ist wie in alter Zeit, liegt uns die Technik der griechischen Vasenmalerei fern ab. Nur mühsam, durch Beobachtung aller kleinsten und unscheinbarsten Dinge, ist es möglich, ihrer Weise zu folgen.

Dass die Vasenmaler auch gleichzeitig Töpfer waren, ist höcht unwahrscheinlich. Eine Arbeitsteilung liegt bei der gänzlich verschiedenartigen Beschäftigung näher, als dies sonstwo der Fall ist. Die nur auf technischer Gewandtheit beruhende Handhabung der Töpferscheibe wird man routinierten Arbeitern überlassen haben, die nach alter Schablone oder nach neu vorliegenden Profilzeichnungen reihenweise Gefässe für die spätere Bemalung anfertigten. Diese Arbeit erfordert wohl jahrelange Übung, kann aber keineswegs als eine Kunstleistung betrachtet werden.

Der Maler übernahm das Gefäss in getrocknetem, sogenannten „lederhartem“ Zustande.[1] Die Thatsachen, die dafür anzuführen sind, können erst bei Besprechung der Londoner Meidiasvase zusammengestellt werden. Bei der leichten Verletzbarkeit des ungebrannten Gefässes, sowie der Gefahr des Verwischtwerdens noch nasser Malstellen, musste eine geeignete Schutzvorrichtung während der Arbeit bestanden haben, denn sonst wäre die Exaktheit der Malerei und ihre unübertreffliche Reinheit nicht erklärbar.

Wir besitzen nun wohl Darstellungen, auf denen die Maler bei der Ausübung ihrer Kunst die Vasen auf den Knieen halten. Keineswegs kann aber eine derartige Arbeitsmanier der Wirklichkeit, wenigstens soweit es die Vasenbilder selbst betrifft, entsprochen haben. Die Künstler gingen jedenfalls den Abbildungen der durch die Gestalt der Gefässe bedingten verschiedenartigen Malvorrichtungen aus dem Wege und wählten zur Veranschaulichung ihrer Thätigkeit die einfachste und leichtverständlichste Arbeitspose. Wie sehr sie die Darstellung komplizierterer Objekte mieden, geht aus dem ungleichen Verhältnis hervor, das zwischen den wenigen Bildern von Webstühlen im Vergleich zu der hervorragenden Bedeutung dieses Gerätes im Leben der Alten besteht.

Zumal bei der langen technischen Tradition der Vasenmalerei waren sicher alle Arbeitsvorrichtungen aufs geschickteste getroffen, und so dürfen wir auch annehmen, dass die Herstellung der Bilder in bequemer, geneigter Achsenlage der Vase vorgenommen wurde. Dies bezeugen überdies die Formen der auf die Vasenwände herabgefallenen Farbtropfen, sowie die Richtung im Zuge der Linien.

Fassen wir nun zunächst das Arbeitsmaterial ins Auge. Noch gänzlich unbekannt ist die Herkunft des „Firnisses“. Er bestand anscheinend aus zwei Hauptstoffen, aus einer dünnen Flüssigkeit in der hellen, glänzenden Farbe des Baumwachses und aus einer Zuthat, die dem Firnisse nach dem Brande je nach Mischung oder dem dünneren und dickeren Auftragen eine vom Gelben zum

[1] Herr Reallehrer Kuhn in Landshut gab mir hierfür auf Grund praktischer, an der dortigen Töpferschule vorgenommenen Untersuchungen dankenswerte Aufschlüsse.

Rotbraunen bis ins Schwarze gehende Farbe verlieh. Bei verbrannten Stellen der Vasen erscheint dieselbe in Masse und Farbe wie hellroter Siegellack.

Erfolgreicher gestaltet sich die Untersuchung bezüglich der Zeichenutensilien. Da gibt es eine Anzahl von Borstenpinseln, grosse und kleine, runde und breitgeschlagene, Lineale in leichter den Vasenformen angepasster Krümmung zum Ziehen gerader Linien, ferner Metallstifte zur Vorzeichnung und zur Ausführung der Ritzlinien. Diese Gegenstände sind unmittelbar an den durch sie geschaffenen Linien erkennbar. Etwas weniger rasch lassen sich zwei andere Instrumente behandeln. Das eine ist der Vorzeichenstift: Seine Linien im Thongrunde sind durchschnittlich $1/2$—$1\,1/2$ mm breit, haben weiche Ränder und führen in ihrer ganzen Länge stets feinste Ritzlinien mit sich. Mit einem unten etwas abgerundeten Holzstäbchen, so wie es die bekannten antiken Paletten enthalten, sind diese Linien auf getrockneter Thonplatte getreu nachzuahmen. Auch die kleinen Ritzlinien kommen stets dabei zum Vorschein. (Bei einem etruskischen Wandgemälde im Britischen Museum fand ich dieselbe Art der Vorzeichnung. Ebenso ersehe ich aus den Vasenstudien von E. Petersen in der Arch. Zeitung 1879, S. 6, dass sie auch in den pompejanischen Fresken nachgewiesen ist.) Nun ist noch eine eigentümliche Erscheinung zu beachten: Öfters hat die eine oder andere Linie ein punktiertes Aussehen, so, als wenn das Stäbchen in kurz aufeinanderfolgenden Momenten leichterem und stärkerem Drucke ausgesetzt gewesen sei. Die Eindrücke in den Thon liegen anfangs unmittelbar nebeneinander und erst beim Ende des Striches wachsen die Abstände mit dem Kleinerwerden der Punkte. Diese Eigenart der Linien kann nur auf eine zitternde Bewegung des Stiftes zurückgeführt werden, eine Bewegung, die vielleicht als Folge vom Einknicken des Instrumentes gelten dürfte.

Das zweite in Frage kommende Instrument ist der bedeutsame, die ganze rotfigurige Technik beherrschende Firnisstift, mit dem die sogenannten Relieflinien gezogen sind. Die Eigenartigkeit dieser letzteren gab über das Utensil schon zu mancherlei mehr oder weniger vom Ziele abkommenden Mutmassungen Anlass. Am entferntesten steht H. Brunn in seinen „Problemen" mit der Reissfeder, am nächsten P. Wolters (Athenische Mitteilungen 1891, S. 376) mit dem Federkiel. Nun erschien kürzlich im Jahrbuch des D. Arch. Inst. Bd. XIV, 1899, S. 147 ff. eine eingehende Abhandlung von P. Hartwig, in der das Instrument als eine besondere Art Schnepfenfeder bezeichnet wird. Der Autor giebt selbst zu, dass es ihm nicht gelungen sei, eine Relieflinie herzustellen, weil durch das Zusammenfliessen der Farbe die Erhöhungen stets verschwanden. Daraus entsteht für ihn der Zwang, die Reliefbildung dem Firnisse zuzuschreiben. Nun ist mir bei den feinen Beobachtungen, die aus Hartwigs Schrift hervortreten, dessen Übersehen unklar, dass das bewusste Relief auch an jenen aus Thonerde bestehenden Linien wiederkehrt, die bei Flügeln und sonstigen vergoldet gewesenen Dingen im späteren Stile sehr häufig zur Anwendung kamen. Es ist sonach feststehend, dass die Reliefbildung nicht in dem Materiale des Farbstoffes, sondern nur in dessen Dickflüssigkeit begründet ist.

Auf die Hartwigsche Hypothese hin habe ich mit der bezeichneten Schnepfenfeder sofort Versuche angestellt und gefunden, dass dieses Federchen zwar das Ziehen feiner Linien ermöglicht, dass es aber keineswegs die Kraft besitzt, die entschiedene Mulden- und Furchenbildung der Relieflinie hervorzubringen. Namentlich

fehlt aber allen Erzeugnissen der Federfahne die jenen Linien so charakteristische Kopfbildung.

Trotz alledem bietet aber die Hartwigsche Abhandlung ein besonderes Interesse durch die vorgeführte Darstellung eines „Vasen malenden" Jünglings. So wie dieser Schale und Arbeitsgerät hält, kann er nur etwa ein καλος aufmalen. In der rechten Hand — und das ist ganz fraglos — führt er einen breitgeschlagenen Borstenpinsel. Von der Seite betrachtet sieht ein solcher nicht anders als die Saiten eines Musikinstrumentes aus, und analog der Darstellung dieser setzte der Maler des Schalenbildes den etwas lang ausgefallenen Reliefstrich dem Pinselstiele an. In der linken Hand aber hält der Jüngling das uns interessierende Instrument, den Firnisstift.

Ich habe Versuche über Versuche angestellt, bis ich endlich durch einige schwarzfigurige Schalen in München Aufklärung erhielt. Auf diesen Vasen befinden sich Relieflinien mit sehr breiter Mulde zwischen niederen Graten. Man sieht, wie ein entschieden aufgesetzter, fester Stift die Farbe auf die Seiten gedrängt hat. Weiter fand sich eine Linie, die erst nach einer 5 mm langen Vertiefung im Thongrund, gleich wie sie Vorzeichenstifte hervorbrachten, zum Firnisstrich überging. Dieses führte zu der verblüffend einfachen Lösung des Rätsels. Das Eintauchen eines spitzigen Stiftes in dickflüssige Farbe und ein gleichmässiges Ziehen mit demselben über die Papierfläche ergab die schönste Relieflinie. Nach einiger Übung war es mir möglich, auch die allerfeinsten zu ziehen und selbst alle jene Strichfehler, die ich mir behufs anzustellender Untersuchungen aus den Vasenbildern aufgezeichnet hatte, gelangen vorzüglich.



Nebenstehende Abbildung bringt eine Relieflinie, der deutlichen Anschauung halber in grosser Breitenausdehnung gegen die Wirklichkeit. Derart treten die Linien von allem Anfang an auf bis zum Schlusse der Vasenmalerei. Von ihrem frühzeitigen Vorkommen im schwarzfigurigen Stile abgesehen, erscheinen sie erst ängstlich und unbeholfen gezogen, dann mit ausserordentlicher Geschicklichkeit gleichmässig schön, endlich flüchtig, ohne Sorge um Missbildungen.

Man hat bisher immer nur der Gratbildung der Linie, nicht aber der Kopf- und Endbildung derselben Beachtung geschenkt, und doch dürfte gerade eine Bethätigung nach dieser Richtung interessante Aufschlüsse über die griechische Zeichenmanier zu Tage fördern. Der Kopf des normalen Striches hat stets zwei ausgesprochene Spitzen, die beim Aufsetzen des Stiftes durch das Seitwärtsgedrängtwerden des Firnisses sich gebildet haben. Haftet dem Stifte viel Firnis an, so erscheint der Kopf etwas breiter als die beiden nachfolgenden Grate, die je nach der Gestalt des sie schneidenden Stiftendes entweder nahe bei einander liegen oder durch eine etwas breitere, aber immer weichberänderte Mulde getrennt sind. Gegen das Ende der Linie wird der Firnisauftrag durch geneigte Haltung des Stiftes ein vermehrter. Die Breitseite des letzteren kommt in Berührung mit dem Thongrund, während das Spitzenende sich etwas über diesen erhebt und auf der Höhe des sich verbreiternden Striches entweder eine enge Furche oder nur einen einzigen scharfen Grat nach sich zieht. Nicht selten erscheint aber dieser letzte Teil des Striches auch völlig zusammengeflossen. Es trat dann ein, wenn der Firnis nicht mehr jenen besonderen Grad von Zähigkeit besass, um Grat- und Furchenbildung bei vollem Auftrage beibehalten zu können. Die

seitlichen „Fahnen“ am Ende des Striches entstehen aber auch noch auf eine andere Weise. Weicht der Linien ziehende Stift etwas von der gleichmässigen Richtung ab, so wird bei erhöhtem Abgeben von Firnis dieser auf eine Seite hinausgedrängt und bildet so die eine Fahne, während die andere nichts weiter ist als die erweiterte Mulde der ersten Gratbildung. Diese letzte Art des Reliefs findet sich, was leicht erklärlich ist, weniger bei geraden als bei Bogenlinien.

Für Klarlegung der Zeichenmanier einzelner Meister und Stilarten wird sich die Notwendigkeit ergeben, auf die Linienunterschiede zurückzukommen und um dies zu ermöglichen, müssen wir feststehende Bezeichnungen, die der Litteratur der Vasentechnik überhaupt noch vielfach mangeln, zu Grunde legen.

Die besprochene Linie dürfte als Normallinie bezeichnet werden. Nun treten aber noch Andersgestaltungen auf, deren Besprechung nicht umgangen werden kann. Die beiden nächsten Hauptarten resultieren aus dem mehr oder weniger in Firnis getauchten Stift. Einmal erscheint die Linie von Anfang bis zum Schlusse nur in der weichen Muldenbildung ohne Fahnen. Bei vollem Stifte und dessen geneigter Haltung bildet sich das andere Mal schon am Kopfe die Fahne mit scharfem Grat oder Furche. Haftet indes dem Stifte sehr wenig Firnis an und wird er mit grösster Leichtigkeit und rasch über die Fläche geführt, so erscheint der Kopf des Striches als ausgesprochener Punkt und der nachfolgende Teil bleibt in seiner ganzen Ausdehnung eingratig. Fehlt fernerhin dem Firnis die notwendige Dickflüssigkeit, so zerfliessen die Mulden- und Furchenbildung. Hat schliesslich der Stift ein weniger spitzes Ende, so wird dementsprechend die Linie breiter und führt eine oder auch mehrere Mulden mit sich. Demnach ergeben sich:

1. *Die Normallinie:* Feiner Anfang mit Mulde, breiteres Ende mit Fahnen.
2. *Muldenlinie:* Fahnenlos mit einer durchlaufenden Mulde.
3. *Fahnenlinie:* Fahnenbildung vom Kopfe bis zum Schlusse.
4. *Eingratige Linie:* Die feinste Linie mit *einem* Grate.
5. *Die verflossene Linie:* Ohne entschiedene Gratbildung.
6. *Die grobe Linie:* Breit, mit einer oder mehreren Mulden.

Am besten gelingen die feineren Relieflinien mit einem Stifte von schräggeschnittener Spitze, so wie ihn das Hartwigsche Schalenbild vor Augen führt. Welcher Art war nun die Haltung des Stiftes? So, wie sie bei unserer Feder gebräuchlich ist, auf keinen Fall! Denn dabei ist die Hand einem Zittern und Schwanken so sehr ausgesetzt, dass bei Linienzügen, wie sie die Vasenmalerei aufweist, auch dem geschicktesten Künstler hin und wieder eine Unregelmässigkeit unterlaufen kann. Derartiges sucht man aber in der gesamten Vasenmalerei vergebens. Alle Linien sind korrekt, ohne jedes momentane Abgehen von der Richtung mit einer maschinenartigen Pünktlichkeit aufgesetzt. Diese fabelhafte Sicherheit kann aber nicht allein aus grosser Übung hervorgegangen sein, es ist auch eine gewisse Haltung des Stiftes vorauszusetzen. Zwei Besonderheiten weisen darauf zurück: die symmetrische Form der Linien und der Mangel der Eckbildung in einem Zuge. Die erstere wird erzielt, indem man den Stift derart führt, dass er nicht wie unsere Feder über die Hand heraussteht, sondern in der Handhöhlung sich befindet und da von den Spitzen aller Finger oder bloss von Daumen und Zeigefinger gehalten wird. Dies bedingt eine grosse Neigung des Stiftes zur Vasenfläche, eine Neigung, die dem gleichmässigen Zuge um die Ecke völlig zuwidersteht,

besonders aber dann, wenn die Stiftspitze mit einer kleinen Schneide versehen ist. So finden wir denn auch in Wirklichkeit nirgends in der gesamten Malerei einen ausgesprochenen scharfen Winkel in einem Zuge gebildet. Das vielfach vorkommende Rechteck z. B. ist immer aus vier einzelnen Strichen, bei deren Ausführung die Haltung der Hand stets gewechselt hat, zusammengesetzt. Bei einem Zickzack setzt der Stift stets an jeder Ecke ab und von neuem wieder ein, kurz, die dem Vorzeichen- und Ritzstift eigene einzügige Eckbildung umgeht der Firnisstift völlig.

Die Malinstrumente auf der Hydria Caputi bezeichnet Hartwig in ihrem Aussehen als den gemalten Lanzenspitzen gleichend. »Die Verdickung, welche an dem vorne zugespitzten Griffel sitzt, ist mit verdünnter Firnisfarbe abgetönt.« Eine Beschreibung, die auf den Firnisstift mit anhaftender Flüssigkeit nicht besser passen könnte. Nun führen aber die auf der Vase abgebildeten Maler den Stift mit der Faust in einer anscheinend ganz unmöglichen Arbeitshaltung. Praktische Versuche belehren anders. Wohl sind die Bilder selbst kaum in dieser Weise ausgeführt, aber zur Ziehung jener gleichmässig wiederkehrenden Relieflinien im Ornamente, die der Pinselarbeit als Skelett dienen, ist jene Führung des Stiftes nicht ungeeignet, sie bietet sogar einige Vorteile. Dabei kann bemerkt werden, dass die Führung des Stiftes von rückwärts nach dem Kopfe zu an der Form der Linie nichts ändert, dass sogar das Relief der beiden Grate noch deutlicher in die Erscheinung tritt.

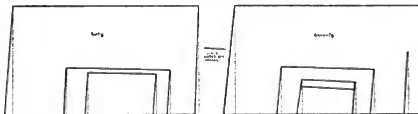
Die Relieflinien sind nur mit Holz-, nicht aber mit Metallstiften herstellbar; die Glätte der letzteren versagt das zum Linienziehen erforderliche Ansetzen von Farbmenge. Die Anwendung der Stifte beschränkte sich kaum auf die Vasenmalerei allein. Das britische Museum enthält ägyptische Malereien, in denen deutlich die Spur dieses Utensils zum Ausdruck kommt; auch die ganze Charakteristik der Linienführung erinnert lebhaft an die griechische Zeichenmanier, natürlich mangelt bei gewöhnlicher Farbe den Stiftlinien das Relief. In der ägyptischen Abteilung des genannten Museums sah ich Paletten, die in einem Behälter eine Menge kleiner Stäbchen aufweisen, von denen ich vermute, dass sie neben dem Pinsel zur Ausführung jener Malereien gedient haben.

Nachdem wir so mit den Malgerätschaften bekannt geworden sind, erleichtert sich vorteilhaft das Verständnis für die Malarbeit selbst, und so dürfen wir uns nun unserer Amphora auf Taf. 4 zuwenden.

Der Maler zog als erstes die Fuss- und Kopflinien der beiden Bilder mit fast farblosem Firnis um das Gefäss. Es dürfte dies auf einer Drehscheibe erfolgt sein, da die Linien genaue Horizontalebenen bilden. Nun aber besteht die Notwendigkeit, sich die Vase in die für die Malerei bequemere, wagrechte Lage gebracht zu denken. Schon die nächsten Linien, die gezogen wurden, reden deutlich dafür; denn nichts wäre leichter gewesen, als durch Aufstellen eines rechten Winkels auf dem Drehstuhl die seitlichen Begrenzungslinien der Bilder korrekt herabzuziehen. Nun fallen aber die meisten dieser Linien vom Lote ab und zwar, was das Eigentümliche ist, nach der linken Seite. Von 16 Amphoren, die ich daraufhin untersuchte, verfolgen 42 Begrenzungslinien die Richtung nach links. Einundzwanzig stehen genau senkrecht und nur eine einzige hat die rechtsseitige Neigung. Bloss bei zwei Vasen fallen die Linien mit dem Lote zusammen. Eine Erklärung für diese Abweichung zu bringen, ist natürlich mit Schwierigkeit

verbunden. Jedenfalls aber hängt sie mit dem Stande des Malers zur Vase und mit der Anbringung des gebogenen Lineals, mittelst dessen die Linien gezogen wurden, zusammen. Mit einer Hand konnte dasselbe unmöglich regiert werden, es bedurfte, besonders bei den sonstigen geraden Linien der Bilder, zweier Stützpunkte. Bei unserer Amphora steht die rechte Begrenzung des schwarzfigurigen Bildes im Lote, alle übrigen weichen nach links ab. Dazu kommt noch die Thatsache, dass auch die Kanten der Gegenstände in den Bildern dieser Richtung folgen, dass besonders aber die horizontalen Kanten derselben nicht auf dem Drehstuhle entstanden, also nicht horizontal sind, sondern mit den senkrechten Kanten einen rechten Winkel zu bilden suchen. Auch die kleinen Geraden beim Henkelornament sind nach links erhoben. Das Ganze zeigt, dass die Achsenrichtung der Vase und die Vorrichtung zum Ziehen der Geraden nicht in Übereinstimmung war. Merkwürdig ist auch, dass selbst das Mischgefäss mit seinem Untersatze die erwähnte Neigung aufweist. Die ganze Projektion des Bildes ist demnach schief ausgefallen.

Da infolge der Abrollung der Bilder die gegenseitige Lage der Geraden nicht richtig auf den Tafeln angegeben werden kann, diene zur Anschauung hiefür die beistehende Abbildung.



Lassen wir jetzt die stufenweise Entstehung der Bilder folgen:

a) Das schwarzfigurige Bild.

1. Silhouette von Kline, Tisch und der Figur des Herakles. Ein Zeichenfehler ist hier unterlaufen. Der Fuss des Herakles sitzt zur Hälfte im Polster. Auch beim Arme wäre dies der Fall, hätte sich der Maler nicht dadurch geholfen, dass er den Stützpunkt des Ellbogens ausserhalb des Polsters annahm. Oben auf der Tafel ist die Art der Silhouettenausführung vor Augen geführt.

2. Silhouette der übrigen Figuren. Die Lanze ist in grober Linie mit Hilfe des gebogenen Lineals von oben nach unten durch die ganze Zeichnung durchgezogen.

3. Die Bögen des Ornaments, mittels des Firnisstifts, in zum Teil zerflossenen Linien, darauf das Übrige mit dem Pinsel.

4. Ritzvorzeichnung. Bei den Nebenfiguren findet sich solche nicht, die der mittleren gibt die Zeichnung links oben auf der Tafel.

5. Ritzung. Beginn oben links. Der Firnis ist hier noch nicht völlig getrocknet und es erscheinen die Linien daher noch weich ohne Abbröckelung der Ränder.

6. Ziehen der Ranken in groben Stiftlinien. Diese decken die Ritzung.

7. Auftragen der weissen und roten Farbe, dann Innenzeichnung mit dem Ritzstift auf den weissen Flächen.

8. Aufsetzen des Schwarzen im Auge und der über die weisse Farbe reichenden Haarlocken von Athene mit Firnis. Schliesslich Nachziehen der Umgrenzung des Bildes mit groben Stiftlinien.

b) Rotfiguriges Bild.

1. Die Vorzeichnung, der die Umgrenzung des Bildes vorausging, ist oben auf der Tafel zur Anschauung gebracht. Es unterlief hier der nämliche Fehler wie im schwarzfigurigen Bilde: die Kline war erst zu hoch gezeichnet. Eine seltene Erscheinung in der Vasenmalerei liegt in dem Vergessen der Fortführung des Rebenstammes zwischen Tisch und Kline.

Wenn nun auch die Komposition des rotfigurigen Bildes die grösste Einfachheit zur Geltung bringt und das Schema derselben dem Maler schon geläufig war, so muss hier doch ein bedeutungsvoller Entwurf zu Grunde liegen. E. Petersen spricht sich (Arch. Ztg. 1879, S. 12) über die Vorzeichnungen aus: »Es sind dies die Entwürfe, die unter und in der Ausführung selbst sichtbar geblieben sind, und diese Entwürfe lehren uns besser als die schliesslich ausgeführten Bilder das Ringen nach der Form und die Selbständigkeit der Arbeit.« Gerade das letztere, die selbständige Arbeit, könnte nicht besser als durch die beiden Darstellungen des Herakles auf unserer Tafel illustriert werden. Sie bezeichnen in ihrem unmittelbaren Nebeneinanderstehen die Wende zwischen einer schematischen und einer auf die Natur zurückgreifenden Kunst, wie es interessanter nicht gedacht werden kann. Einesteils sehen wir eine verschrobene, unmögliche Körperhaltung, andernteils eine einfach-natürliche mit den Anzeichen keimenden Verständnisses für Perspektive. Dort findet sich noch die schreckliche, sinnlos ausgestreckte Hand — hier hat dieselbe eine die Komposition abrundende Beschäftigung erhalten.

Es darf nun als vollständig ausgeschlossen gelten, dass zwischen den beiden Entwürfen unserer Amphora nur das Umdrehen derselben liegen sollte. Denn von einem »Ringen nach der Form« ist in unserer Vorzeichnung keine Rede, sämtliche Linien sind von allem Anfange an richtig an ihren Stellen, das »Ringen und Streben nach selbständiger Arbeit« muss demnach anderswo, eben auf dem vorangehenden Entwurfe, stattgefunden haben.

2. Zeichnung in groben Stiftlinien von Kline und Tisch.

3. Deutlicheres Hervorheben der Figuren-Umrisse mit hellem Firnis durch den Pinsel.

4. Ausarbeitung der beiden Figuren. Die Stiftlinien haben einen noch unausgesprochenen Charakter, es finden sich alle Formen nebeneinander vor. Manche Linien, wie z. B. die horizontalen des Quadratmusters, sind ohne Relief, während die senkrechten desselben allein in ihrem Anfange die schöne Muldenbildung zeigen. Die geraden Linien sind ziemlich gut in einem Zuge hergestellt, die Bogenlinien jedoch ängstlich und unbeholfen aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Die Schlüsselbeine des Herakles erweisen sich als eingratige Striche.

Der untere Teil der Gesichter von der Nase ab entbehrt noch der Stiftlinie, ebenso die halbrunden Konturen der Falten über der Vase und die des linken Oberarmes von Herakles. Bei Athena fehlen sie bei den Umrissen des Helmes und der Füsse. Zur Erzielung einer scharfen Abgrenzung gegen den

schwarzen Grund fasste man diese Stellen und zwar nur diese mit einer dicken Pinsellinie ein. Wir wollen für diese Arbeit an dem Namen „Pinselumränderung" festhalten. Bei Athena begann die Innenzeichnung mit dem Schuppenmuster und den Schlangenköpfen mittelst feinen Pinsels, gleicherweise sind auch die Ohren, die Fingerenden und die kleinen Bögen bei dem Schlüsselbeine des Herakles, sowie die Vasenhenkel, die Saumfalten und sämtliche Verzierungen eingezeichnet.

Die Stiftlinien des Bildes, die sich den senkrechten nähern, sind samt und sonders von oben nach abwärts gezogen. Jene, die mehr der horizontalen Richtung folgen, verlaufen zum grössten Teile von links nach rechts — eine Sache, die in der gesamten Vasenmalerei konsequent wiederkehrt und auf die Stellung des Malers zur Vase ein bedeutungsvolles Licht wirft. Die rechte Seite war ihm anscheinend gar nicht zugängig.

5. Zeichnung der Ranken in zerflossenen Stiftlinien, sodann Ausfüllung des Grundes. Das dreizöpfige Gebilde auf dem Tische ist ausgespart. Der kleine Gegenstand links der Schale wurde nach der Überpinselung mit einem scharfen Instrument herausgehoben. Die Trauben sind zuerst auf den Thongrund aufgemalt und dann nochmals mit dem übrigen Grunde überpinselt.

6. Bezeichnung der einzelnen Trauben und der Locken des Herakles durch aufgetragene hohe Firnistupfen.

7. Ritzung des Ornaments, der Haarkonturen gegen den schwarzen Grund, der Traubenumrisse und der paar Linien bei der Schale.

8. Auftragen der Deckfarben. Eigentümlich ist die Farbe der drei Zöpfe. Unten erscheint sie rot und hat auch den Thongrund so gefärbt, während auf der Oberfläche weisse Spuren vorhanden sind. Möglich, dass letztere äusseren Einflüssen entspringen und demzufolge die als weiss aufgefasste Farbe der Tafel nicht entsprechend ist.

9. Schwarz-Firnissen der Gefässwände. Dort, wo die Bilder nicht im Wege standen, geschah der Auftrag durch Festhalten des Pinsels an das rotierende Gefäss.

10. Ziehung der um das Gefäss laufenden roten Linien. Die beiden letzten Arbeiten dürften wiederum auf einer Drehscheibe erfolgt sein.

11. Lasieren des ganzen Gefässes. E. Petersen spricht von „Politur", einer Bezeichnung, die nicht aufrecht zu erhalten ist, da sie einen gänzlich falschen Begriff über die Arbeit erwecken dürfte. Der Name „Lasur" ist im Hinblick auf die durchsichtige Flüssigkeit, mit der das Gefäss überzogen wurde, treffender. Diese firnisartige Flüssigkeit giebt dem noch freiliegenden Thongrunde unseres Gefässes eine glänzende Epidermis in völlig gleichmässiger, gelbrötlicher Farbe, zu der natürlich auch das Rot des Thones das Seinige dazu beiträgt. Der unteren Fläche des Fusses fehlt die Lasur, ebenso ist ihre Grenze im Halsinnern genau ersichtlich.

Ob gerade das Lasieren den Schluss der Malerei bildete, muss noch eine offene Frage bleiben. In dem späteren Stile ist es unzweifelhaft der Fall, hier jedoch sprechen Gründe für die Einreihung dieser Arbeit zwischen die Vorzeichnung und die Ritzung der Bilder. Die Lasur findet sich in den eingedrückten Linien der ersteren stets vor, ja, es hat sich die rote Farbe, die man später in höherem Grade und in gröberer Weise der Lasur beimengte, vorzüglich in den Vorzeichenlinien abgesetzt. Anders dagegen erscheint die Ritzung unserer Amphora; keine Spur von Lasur ist hier zu entdecken, überall zeigt sie die matte Naturfarbedes Thones.

12. Brand der Vase. (K. R.)

TAFEL 5

Schale des Euphronios
(Paris, Louvre)

Nachdem die Athener sich von der Herrschaft der Pisistratiden befreit hatten und ein grosser nationaler Aufschwung in Athen folgte, als dann das Selbstbewusstsein des Volkes, des Demos, mächtig wuchs, da trat der national-attische Held Theseus, in dem man den mythischen Stifter der Demokratie erblickte, in den Vordergrund, nachdem er lange hinter Herakles zurückgestanden hatte. Mit einem Male erscheint nun auf den Vasenbildern des strengen rotfigurigen Stiles vom Ende des sechsten und Anfang des fünften Jahrhunderts eine glänzende Serie von Darstellungen aus dem Heldenleben des jugendlich schönen Theseus.

Unter den gut erhaltenen Vasen dieser Art ist die schönste und grossartigste die Schale des Malers Euphronios auf unserer Tafel 5, die in die Epoche um 500 vor Chr. zu datieren ist. Sie ward in Caere gefunden und kam in das Museum des Louvre zu Paris. Obwohl in neuerer und neuester Zeit mehrfach publiziert,[1]) ist das künstlerische Verdienst dieses Meisterwerkes der altgriechischen Zeichnung doch bisher nur denen wirklich bekannt gewesen, die das Original gesehen haben; und mit Recht bemerkte P. Hartwig in seinem grossen Werke über die Meisterschalen (S. 481): »Der Wert und die Schönheit der Theseus-Schale des Euphronios wird erst dann recht erkannt werden, wenn wir einmal eine Abbildung in der natürlichen Grösse — er durfte hinzusetzen ,und in wirklicher Treue' — besitzen werden.«

Aus der flachen Innenseite der grossen Schale von 40 cm Durchmesser hat der Maler sich ein prächtiges Bildfeld geschaffen. Er greift weit über den gewöhnlichen kleinen Kreis des Mittelbildes hinaus, geht jedoch nicht bis an den Rand. Indem er das Bild selbst mit einem einfachen schlichten Mäander umgiebt, dann einen schwarzen Streifen stehen lässt und an den Rand ein zierlich reiches Palmettenornament setzt, hat er einen ebenso prächtigen wie kräftigen Rahmen erzielt, durch den die ausnehmend reiche Zeichnung des Bildes fest zusammengehalten und zu erhöhter Wirkung gesteigert ward.

---

[1]) Erste Beschreibung im Bull. dell' Inst. 1872, S. 190. Erste Abbildung in den Monum. grecs publ. par l'assoc. des études gr. 1872, pl. 1. 2 (mit Text von De Witte). Hiernach wiederholt in den Wiener Vorlegeblättern Serie 5, Taf. 1; ferner bei Klein, Euphronios, 2. Aufl. S. 182. Eine neue Zeichnung von Devillard ist kürzlich im Journal of hellenic studies XVIII, 1898, pl. 14 (vgl. p. 276 Anm. 4) publiciert worden. Obwohl nicht gerade schlecht, sind diese, nach der alten Manier gemachten, Abbildungen doch gänzlich ungenügend in Beziehung auf die feineren künstlerischen Eigenschaften. Die Feinheiten der individuellen Meisterhand fehlen ganz, aber auch wichtige äussere Dinge wie der Kranz und die ganze Muskelinnenzeichnung sind übersehen. Vgl. ferner von Besprechungen insbesondere Hartwig, Die griech. Meisterschalen S. 481 ff. Zur Sage C. Robert im Archäol. Anzeiger 1889, S. 142, Marathonschlacht S. 50 ff., Hermes Bd. 33, S. 132 ff.

Die Sage, die der Künstler zu diesem stolzen Mittelbilde wählte, war die, in welche der Athener einen besonderen Stolz setzte, die von der Anerkennung der göttlichen Abstammung seines nationalen Helden Theseus.

Als Knabe mit langem, lockigem, blondem Haare, in dem eine Binde liegt, ist *Theseus* (Θεσευς) gebildet, im kurzen, dünnen Linnenchiton, unter dem die Körperformen durchsichtig sind, mit dem Schwerte an der linken Seite; am rechten Knöchel trägt er als Knabe einen Schmuck, einen Ring. Hinter ihm drei Delphine und die Signatur des Künstlers Εὐφρο[νιος ἐ]ποιεσε. Theseus' Füsse stehen auf den Händen des Triton (Τριτο[ν), dessen Körper gleich unterhalb der Brustwarzen in einen geschuppten Fischleib übergeht; er hat langen Bart und nach archaischer Tradition getrennt behandeltes, aufstrebendes Stirnhaar. Die Göttin *Amphitrite* (Ἀμφ[ιτρι]τε), mit lockigem, blondem Haar, sitzt in ionischem Linnenchiton mit doppeltem Überschlag und den Hinterkopf deckendem Mantel auf einem in üblicher Weise verzierten Thronsessel mit bunt karriertem Sitzkissen, doch ohne Lehne. Sie streckt die Rechte der Rechten des Theseus entgegen; ihre Linke hält einen Kranz, während Theseus Linke Staunen ausdrückt. Als Geleiterin des Helden steht in der Mitte *Athena* (Ἀθεναις, wobei die interessante Namensform und das der Zierlichkeit wegen aus der älterarchaischen Schrift entlehnte Theta mit dem Kreuz zu bemerken sind) im ionischen Chiton mit Überschlag, Schultermäntelchen und Ägis; ihr linkes Bein erscheint in voller Vorderansicht, das rechte im Profil nach links, der Oberkörper aber ist nach rechts zu Amphitrite gewendet; auf der Rechten ihr Lieblingstier, die Eule, in der Linken der Speer.

Wir kannten die hier dargestellte Sage früher nur durch die uns erhaltene kurze Beschreibung von einem Wandgemälde des Mikon im Tempel des Theseus zu Athen. Allein neuerdings ist uns eine dichterische Bearbeitung der Sage wiedergeschenkt worden, die nur wenige Dezennien jünger ist, als unsere Schale, ein Paian des Bakchylides.[1]) Hier ist mit prächtigen Farben geschildert, wie Theseus auf dem Schiffe mit den vierzehn athenischen Knaben und Mädchen, die dem Minotauros zum Frasse bestimmt sind, durch das kretische Meer dahinfährt; wie dann Minos in Begier zu einem der Mädchen entbrennt, Theseus aber, der mannhaft kühne Knabe, ihm entgegentritt und ihm wehrt, sich darauf berufend, dass er des Gottes Poseidon Sohn sei. Minos freilich ruft darauf seinen Vater Zeus an, und dieser sendet ihm wirklich das erflehte Zeichen, den Blitz; für Theseus aber zieht Minos den Ring vom Finger und wirft ihn ins Meer; dort aus der Tiefe soll ihn Theseus holen, wenn er wirklich der Sohn des Meeresherrschers sei. Und Theseus schrak nicht zurück; kühn schwang er sich vom Bord des Schiffes hinab; und als Poseidons Sohn ward er von den Meeresbewohnern empfangen und geleitet zum Hause des Vaters in der Tiefe. Da tritt er vor Amphitrite, die Herrin, die rechtmässige Gemahlin des Poseidon; die empfängt den Bastard mit Huld und ehrt ihn aufs höchste; sie schenkt ihm ein Gewand und einen kostbaren, wunderbaren Kranz, ihre Hochzeitsgabe von Aphrodite. Mit diesem glänzend steigt Theseus aus der Meerestiefe wieder empor, allen ein Wunder.

Die bisherigen Publikationen unserer Vase haben den Kranz der Amphitrite ausgelassen, weil die Zeichner die erhaltenen verblassten Spuren nicht erkannt

[1]) Bakchyl. ed. Blass, carm. 16 (17); übersetzt in v. Wilamowitz, Bakchylides S. 26 ff.

hatten. Dies Fehlen bildete eine Schwierigkeit für die Erklärung bisher. Denn dass der Kranz die Hauptsache war und den »eigentlichen Kern der Geschichte« bildete, hatte man aus der Überlieferung mit Recht erschlossen. Dieser leuchtende Kranz spielte eine Rolle in der Sage; durch ihn ward Theseus dann aus der Finsternis des Labyrinths gerettet, und er ward als Sternbild der Krone an den Himmel versetzt. Euphronios hat ihn nicht wie einen gewöhnlichen Kranz, sondern von besonderer Grösse gebildet und, um sein Leuchten anzudeuten, ganz weiss mit korallenroten Blättern; wie etwas Kostbares hält ihn Amphitrite sorgfältig feierlich auf der flachen Hand. Der Ring des Minos spielt neben dem Kranze der Amphitrite gar keine Rolle; er dient in der Geschichte nur dazu, den Sprung des Theseus in das Meer zu motivieren. Er kommt auf den Vasenbildern gar nicht vor; denn mit Unrecht hat man auf einer Vase[1]) in dem von Theseus gehaltenen Gegenstande (Frucht oder Kuchen?) ein Etui erkennen wollen, in dem er den Ring aufbewahre — als ob Minos den Ring im Etui versenkt oder etwa Poseidon ihm ein solches dazu geschenkt haben sollte!

Auch in dem Gemälde des Mikon im Theseion, auf welches eine attische Vase der Epoche gegen 430 vor Chr. mit Wahrscheinlichkeit zurückgeführt werden kann,[2]) scheint der Ring nicht vorgekommen zu sein;[3]) Amphitrite setzt auf dieser Vase dem Knaben Theseus den besonders gross und dicht gebildeten Kranz aufs Haupt.

Bei Bakchylides sind es Delphine, die den Helden im Meere empfangen und zu Poseidons Palaste tragen. Dies ist eine jüngere Umgestaltung nach Analogie anderer Sagen, wie der von Arion oder Phalantos.[4]) Euphronios bildet den Triton als Träger des Helden und ebenso noch der Maler jener anderen, wahrscheinlich von dem Mikonischen Wandbilde abhängigen Vase. Triton ist der halbtierische Sohn des Poseidon und der Amphitrite; dass er nur als niederer Diener fungiert, während seine Mutter dem Bastard ihren köstlichen Brautschmuck schenkt, steigert natürlich die Ehrung des jungen athenischen Helden auf den höchsten Grad.

Ein dem Euphronios allein eigener Zug ist es, dass die Göttin Athens selbst ihren Schützling bis in die Tiefe des Meeres begleitet, und dass es ihrer Fürsprache offenbar mit zu verdanken ist, wenn Amphitrite ihn so glänzend ehrt.

Auf den Aussenseiten der Schale, deren eine unsere Gesamtansicht deutlich macht, erscheinen vier von den Heldenthaten des Theseus; die Bilder sind stark fragmentiert, besonders die hier nicht wiedergegebene Seite, wo er Skiron ins Meer schleudert und Prokrustes mit dem Beile bedroht. Besser ist die andere Seite erhalten, wo er mit dem Kerkyon ringt und den marathonischen Stier einfängt. Die letztere Scene ist prachtvoll, von grösster Kühnheit und Lebendigkeit; Theseus erscheint in Rückansicht; der linke Fuss ist gehoben; er zieht eben die

[1]) Vase von Ruvo, im Besitz der Principessa di Tricase: Jatta in Notizie d. scavi 1893, p. 242; E. Petersen in Mitt. d. Inst. in Rom IX, 1894, Taf. 8, S. 229 (wo Petersen diese zweifelloseste rein attische Vase der Zeit um 470 vor Chr. seltsamerweise als unteritalisch ansieht); Journal of hellen. studies XVIII, 1898, p. 279 Fig. 9. Vgl. C. Robert, Die Marathonschlacht (1895) S. 51 und im Hermes Bd. 33, S. 133. 140.

[2]) Wie ich im Nov. 1887 in der Berliner arch. Gesellschaft ausführte (Arch. Anzeiger 1889, S. 51) und später Robert ausführlicher begründete (Arch. Anzeiger 1889, S. 141 f.; Nekyia d. Polygnot S. 41; Marathonschlacht S. 50; Hermes Bd. 33, S. 134 f.).

[3]) Robert im Hermes Bd. 33, S. 140.

[4]) Vgl. Robert im Hermes Bd. 33, S. 142.

Fesseln an, die er um die Hörner und Beine des Stieres geschlungen, und den er so zu Falle bringt. An einem Baume hat Theseus jeweils Gewand und Schwert aufgehängt.

Der Maler Euphronios steht mit dieser Schale auf der Höhe seines Schaffens. Die ihm eigenartige wunderbare Kraft und Lebendigkeit in den Köpfen lehrt unsere Publikation zum ersten Male treu und ganz erkennen. In dem Reichtum des fein gefältelten Gewandes berührt sich Euphronios hier mit seinem Zeitgenossen Peithinos, in der Angabe der Haare durch einzelne Pinselstriche auf gelblich angelegtem Grunde mit einem anderen grossen Zeitgenossen, mit Brygos. (A. F.)

DIE TECHNIK[1])

Die Vorzeichnung des Schalenbildes ist in knapper Weise mit nicht sehr vielen Strichen gegeben. Mit ihr deckt sich die Ausführung vollkommen. Bei aller Einfachheit des Linienzuges ist derselbe von einer so markigen Entschiedenheit und in vollendetster Technik von so grossartiger Wirkung, dass wir die Zeichnung unbedenklich als ein Höchstprodukt in der eigenartigen Kunst des Firnisstiftes ansehen dürfen.

Die Linien erscheinen in der Normalform mit scharf ausgesprochenem Relief.

Die senkrechten Falten unter der Hand der Amphitrite laufen nach aufwärts, ein Linienzug, der mir wohl schon bei einer andern Schale, nie aber bei andern Gefässarten zu Gesichte kam.

Von dem wahrscheinlich aus Meergewächsen gedachten Kranz der Amphitrite sind die kleinen Zweige, aus einem feinen, fest aufsitzenden und nicht kernigen Korallenrot bestehend, noch alle sichtbar. Der Reif ist verschwunden, doch hinterliess er auf dem Thongrund, besonders aber auf den Schnittstellen mit den Relieflinien matte Spuren, die nur von Deckweiss herrühren können.

Bei der etwas ruinösen Oberfläche der Schale sind die sehr hellen mit Pinsel hergestellten Firnislinien schwer zu erkennen; es dürften ursprünglich noch mehr, als die Tafel aufweist, vorhanden gewesen sein. Die dunkleren dieser Linien sind von einem matten Braun. (K. R.)

[1]) Zur Zeit als ich die Pariser und Londoner Vasen zeichnete, hatte ich über die Technik der Malerei noch nicht die genügende Klarheit gewonnen, um so eingehend über diese Gefässe berichten zu können, wie dies bei denen Münchens der Fall ist.



TAFEL 6

Schale mit Achilleus und Penthesilea
(München)

Das Bild, welches das ganze Innere dieser grossen flachen Trinkschale[1]) füllt, steht fast ganz einzig da innerhalb des bis jetzt zu Tage gekommenen Vorrates griechischer Vasenmalereien, und zwar durch seine Grösse nicht allein, sondern ebenso durch seine Grossartigkeit. Das ist keine gewöhnliche Vasendekoration, kein gefälliger Schmuck, der sich dem zierlichen Gefässe anschmiegt und seine Form recht hervortreten lässt. Hier wirkt die Vasenform wie eine Fessel, die der Künstler ungeduldig trägt und die er nach Möglichkeit zu sprengen sucht. Man sieht sogleich, dass dieser Maler kein gewöhnlicher Insasse der Töpfereien des Kerameikos war, der sein Lebtag nur Bildchen zwischen die engen Ornamentrahmen von Vasen setzte. Dieser Mann war gewohnt, im grossen zu denken und zu arbeiten. Da seine Technik[2]) bei diesem Bilde in einem wesentlichen Punkte von der unter den Vasenmalern sonst feststehenden abweicht, dagegen übereinstimmt mit der für die Wandmaler jener Epoche vorauszusetzenden Technik — die Konturen und sämtliche Hauptformen sind nach der eingerissenen Vorzeichnung zuerst mit dem Pinsel aufgezeichnet —, so darf man daraus wohl mit Wahrscheinlichkeit

[1]) O. Jahn, Vasensammlung König Ludwigs Nro. 370 Schlechte Abbildung bei Gerhard, Trinkschalen und Gefässe Taf. C, 4—6.

[2]) Vgl. unten in dem Abschnitte über die Technik.

schliessen, dass wir hier wirklich einmal das Werk eines der grossen Meister, eines Malers vor uns haben, der in der Zeit gegen 460, in welche unsere Schale mit Sicherheit datiert werden darf, in Athen an den grossen Wandmalereien beschäftigt war und daneben gelegentlich auch die Vasenmalerei nicht verschmähte. Ein zweites aber geringeres Werk desselben — eine Schale mit Apollo und Tityos — werden wir später kennen lernen.[1])

Es ist die Zeit gegen 460 aber eben die des ersten glänzenden Auftretens des Polygnotos in Athen, die Zeit der höchsten Blüte der monumentalen Wandmalerei in Griechenland. Man ermisst hieraus die eigenartige Bedeutung dieser Schale.

Wie wenig dem Meister die gewöhnlichen Mittel der Vasenmaler genügten, wie sehr er gewohnt war mit farbigeren Wirkungen zu rechnen, geht aus einer anderen Abweichung von der herkömmlichen Vasentechnik hervor: für einen Teil der Gewänder und das Schildinnere verwendet er aus verschieden gefärbter feiner Thonerde hergestellte Farben, die mit dem Thongrunde harmonisch zusammenstimmen und sich doch genügend absetzen, um die farbige Verschiedenheit der Stoffe zu charakterisieren. Die Farben sind mattrot, hellgrau und hellgelb. Auch hierin, in der reichen mannigfaltigen Verwendung dieser Farben, ist die Schale einzig. Zahlreiche Details endlich hat der Künstler vergoldet.

Die Komposition ist aufs sorgfältigste abgewogen und, so hindernd dem Meister das enge Vasenrund war, so geschickt hat er sich doch mit diesem Zwange abgefunden.

Als Hauptfigur tritt die mächtige Gestalt eines Helden uns entgegen, der mit seinen gewaltigen hart und eckig bewegten Gliedern kaum Platz findet im engen Raum. Der Körper erscheint fast ganz in Vorderansicht; das Hauptgewicht desselben ruht noch auf dem linken Fusse; doch ist er im Begriffe, zugleich mit dem wuchtigen Stosse, den er nach unten führt, das Körpergewicht auf den rechten Fuss fallen zu lassen. Das linke Bein ist in gut verkürzter Schrägansicht gezeichnet, während der vorangegangene strengere Stil dies Bein ganz von vorne gegeben haben würde. Den Schild trägt er am linken Arme, der ebenfalls in verkürzter Schrägansicht gezeichnet ist; die leere Schwertscheide hängt vor dem Leibe, an dem die Muskeln sorgfältig nach strenger Weise angegeben sind. Das Schwert aber ist er im Begriffe mit Wucht von oben in die Brust einer vor ihm hingesunkenen Frau zu stossen. Das rote Blut quillt auf. Die Frau sucht umsonst mit beiden Händen den Stoss zu hemmen, indem sie seinen Körper und Arm anfasst, um ihn von sich ferner zu halten.

Da, in diesem grausen Momente, begegnen sich ihre Blicke. So unvollkommen die Mittel des Zeichners sind, er hat es doch verstanden auszudrücken: ein tiefer durchdringender Blick, ein Blick, in dem ein ganzes Meer von Empfindungen liegt, vereinigt diese Beiden.

Das ist Achilleus, der im wilden Kampfe mit dem Heere der Amazonen deren Königin suchte, die Penthesilea, sich mit ihr im Kampfe zu messen, der siegte und nun, im Momente wie er den Todesstoss ausführt, der Gegnerin in das Auge schaut — da wird er in ihr das Weib gewahr, das weiche Schönheit mit

---

[1]) Eine dritte Schale desselben Meisters, aber die wenigst bedeutende, scheint die in Turin zu sein bei Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 291, 292. Vgl. Winter, Die jüngeren attischen Vasen S. 5, der die Zusammengehörigkeit der drei Schalen richtig hervorhebt.

dem Heldenmute vereinigt — *vicit victorem candida forma virum* (Prop. 4, 10, 16) —; in starres Schauen verloren senkt sich sein Auge in das ihre; allein es ist zu spät; das Schwert sitzt schon tief in der Brust, sie stirbt an diesem Stosse. Doch in des Helden Brust sitzt nun nicht minder tief die Liebe zu dem edlen Weibe, das er in blinder Kampfeswut gemordet. Er überliess — so erzählte das alte Epos von Arktinos weiter[1]) — die Leiche der Fürstin unberührt den Ihren zur ehrenvollen Bestattung. Darauf freilich Unzufriedenheit im Griechenheere und böses Gerede. Thersites, in frecher Wut, stösst, um die Leiche zu schänden, die Achilleus ehrte, ihr die Lanze in das schöne Antlitz gerade in das Auge, durch dessen Blick sie des Helden Herz gerührt hatte. Mit Faustschlägen hieb Achilleus den Elenden nieder.

Es war dies eine der schönsten Dichtungen des homerischen Epos, die wir hier berührten, in manchen Punkten analog jener, wo Achilleus den toten Hektor dem trauernden Vater ausliefert: hier wie dort wird der wilde gewaltige Held zu weichem Gefühle gerührt und zum Edelmute gestimmt.

Die Künstler liessen sich die schöne Sage nicht entgehen. Allein die archaische Kunst vermochte nur den einfachen Kampf des Helden mit der Amazone darzustellen. Später errang ein Typus weite Verbreitung, der die schon sterbende todesmatte Amazone gestützt und gehalten von Achilleus darstellte; hier ist die Wandlung im Gemüt des Helden schon vorangegangen, und er sucht nun die frühere Feindin zu schützen, wobei dieselben Motive verwendet werden, wie wenn sonst ein Held einen fallenden Genossen schützt und hält. Der Typus kam unter den Malereien des Panainos an den Schranken des Zeusthrones zu Olympia vor, war aber wahrscheinlich schon älter. Einzig unser Schalenmaler hat es gewagt — sein Motiv erscheint bis jetzt sonst nirgend wieder —, den eigentlichen Gipfelpunkt der Handlung darzustellen, in dem alles kulminiert, den Moment der Wandlung selbst, wo der Held mitten im Morden von dem Zauber erfasst wird, der siegreich ausgeht von dem Blicke des Weibes.

Es war ein grosser Künstler, der dies gewagt mit den beschränkten Mitteln eines herben, noch halb strengen und befangenen Stiles. Allein es lebt auch die ganze Kraft jener einzig grossen älteren Epoche in seiner Erfindung. Hier ist dieselbe schwere Wucht, dieselbe starke, mächtige Empfindung, die wir in der Poesie des Äschylos verspüren und, wir dürfen hinzusetzen, die wir in der Malerei des Polygnotos ahnen.

In der That gehört unsere Schale zu den Malereien, die uns am allerehesten einen Begriff von den Werken des Polygnot aus seiner Glanzzeit um 460 vor Chr. zu geben vermögen. Sie steht stilistisch ungefähr auf derselben Stufe wie ein schöner Krater im Louvre zu Paris mit den Argonauten und Niobiden, wo man längst mit Recht einen Auszug aus Malereien polygnotischen Kreises erkannt hat. Nur zeigt unsere Schale ein wenig mehr Reste des strengen Stiles als sonst in den mit Polygnots Malerei zusammenhängenden Vasen erscheinen. Die Profilstellung des Auges ist noch nicht ganz durchgeführt, und die Iris wird noch als volle Kreislinie an das innere Ende des offenen Augenkonturs gestellt. Auch klingt an dem unteren Rande des Unterchitons der Amazone noch etwas von der alten Manier der schwalbenschwanzförmigen Faltenenden nach. Es liegt ein

[1]) Vgl. Welcker, Der epische Cyklus II², 170.

besonderer Wert der Schale darin, dass sie nicht nur das gewaltigste, sondern wohl auch das älteste Zeugnis der grossen polygnotischen Kunst in der Vasenmalerei ist. Sie stammt eben, wie wir sehen, nicht von einem gewöhnlichen der grossen Kunst nachhinkenden Handwerker, sondern von einem der tonangebenden Meister selbst.

Penthesilea trägt über einem feinen Chiton ein derbes gegürtetes Gewand. Sie ist mit goldnem Ohrgehäng, Armbändern und einem Ring am linken Knöchel geschmückt. Wie in allen direkt auf das Epos zurückgehenden Darstellungen ist sie unberitten. Eine breite mit goldnen Punkten gezierte Binde umgibt ihr Haar. Achilleus' Helm (von einer auf Vasen gleicher Epoche typischen Form), Schwertscheide, Beinschienen und Schildhandhabe sind reich verziert.

Zwei Nebenfiguren dienen dazu, die Situation näher zu charakterisieren. Als Zeichen des mörderischen, für Achilleus siegreichen Kampfes gegen das Amazonenheer liegt eine tote Amazone, aus mehreren Wunden blutend, am Boden. Sie trägt die bunt gewirkten engen Hosen und Ärmel der skythisch-persischen Tracht, darüber einen Chiton; auch sie hat eine Binde, aber ohne Schmuck, im Haar; ein Band mit goldnem Anhänger ziert den Hals. Ihr Kopf ist von vorne gezeichnet, wie dies gerade auf Vasen, die mit Polygnot zusammenhängen, öfter der Fall ist. Die Augen sind gebrochen. Das rechte Unterbein erscheint in starker Verkürzung.

Auf der anderen Seite entfernt sich ein griechischer Held in reich verzierter Rüstung mit Schwert und Lanze (von der nur die untere Spitze, der Lanzenschuh, der Sauroter, sichtbar und zwar vergoldet ist). Er wendet den Kopf heftig nach Achilleus um und scheint fast zürnend auf ihn zu blicken. Er vertritt wohl das Griechenheer, das mit der Milde des Achilleus unzufrieden war. Doch vielleicht ist auch nichts anderes als die Charakterisierung des Kampfgewühles gemeint: ein siegreicher Grieche, mit dem Schwert im Handgemenge kämpfend, blickt nach Achilleus um und stürmt vorbei, da für ihn hier nichts weiter zu thun ist. Man kann ihn etwa Aias nennen, doch ist ganz ungewiss, ob der Maler an einen bestimmten Helden gedacht hat. Es ist eine Nebenfigur.

Das Bild wird umrahmt von einem Epheukranze, dessen Zweige und Blätter rot aufgemalt sind, während die Früchte weiss erscheinen.

Die Bilder der Aussenseite sind flüchtig und durchaus als Parerga behandelt. Es sind attische Epheben dargestellt, die sich rüsten und sich mit ihren Rossen beschäftigen. Die Pferde sind fast übertrieben lebendig gezeichnet. Mehrmals wiederholt sich die Inschrift »der schöne Knabe« ὁ παῖς καλὸς, immer in zwei Zeilen. Die Schrift ist nicht mehr die altattische, sondern die ionische, doch ist das Sigma nicht stehend sondern liegend geschrieben. (A. F.)

Die Technik

Die Schale hat viele Sprünge. Einer derselben geht durch das Auge des linken und durch die Nasenspitze und Oberlippe des rechten Kriegers. Diese Teile sind auf der Tafel ergänzt. Im übrigen sind alle Formen mit Ausnahme des Gesichtes der liegenden Amazone vollständig erhalten.

Die Vorzeichnung ist nach dem vorhergehenden Entwurfe sicher und ohne Änderung in der ursprünglichen Anlage durchgeführt. Es erfolgte hierauf — eine

Besonderheit dieser Schale — die Zeichnung sämtlicher Konturen, Muskeln und sonstiger Hauptformen mittelst des Pinsels und einem nur matt glänzenden, graubraunen Firnis. Der Firnisstift zog den grössten Teil dieser Linie nach. Dies geschah nicht bei den Zehen der Frauenfüsse und den meisten Konturen gegen den schwarzen Grund.

Die längeren Linien erscheinen bei sehr entschiedener Ziehung und tief eingetauchtem Stifte in der Normalform, die kürzeren in hohen Fahnenlinien. Der eingratige Strich tritt nur in wenigen Falten beim Unterkleide der mittleren Amazone auf. Die Sorgfalt, mit der früher der Stift geführt wurde, ist bei unserem Bilde schon im Schwinden begriffen. Die Züge sind nicht lang. Sie haben auch bei der Schale die Richtung von oben nach abwärts und von links nach rechts. Die Pinselumränderung ist breit, und der Grund tiefschwarz ausgefüllt.

Erst nach der letzteren Arbeit wurden die beiden Mäntel der Krieger und das Schildinnere mit gefärbter, von einer Menge feiner Glimmerkörnchen durchsetzter Thonerde überdeckt. Der Mantel des linken Kriegers ist mattrot und hat eine aus weisser Deckfarbe bestehende Innenzeichnung, der des rechten Kriegers und das Schildinnere sind hellgrau und haben braune und weisse Aufzeichnung. Auch das Kleid der mittleren Amazone trug eine sehr dünne Lage von Thonerde, die aber wesentlich anderer Natur als jene war. Leider ist hier die Vase so abgerieben, dass nur an den Rändern des Gewandes eine Konstatierung des Auftrages noch ermöglicht ist. Die Masse wurde in ungemein fein geriebenem Zustande aufgesetzt, sie führt keine Glimmerkörnchen und hat ein hellgelbes Aussehen. Der untere Saum des Kleides dürfte, nach einigen Anzeichen zu schliessen, mit einer dekorativen Zuthat versehen gewesen sein. Die Falten sind hier mit dem Pinsel in hellen, breiten Firnislinien aufgetragen.

Die Arm- und Fussringe, der sonstige Frauenschmuck und ein Teil der Waffenausstattung der Krieger sind aus hoch aufgetragener, vergoldet gewesener Thonerde gebildet. Von der Vergoldung sind noch zahlreiche Reste erhalten.

Die Lasur der Schale ist mit roter Farbe durchsetzt, die aber nicht mehr gleichmässig, sondern hier mehr, dort weniger hervortritt. Das Oberkleid der mittleren Amazone ist völlig frei von Lasur. Die Innenseite der Schale ist geröteter als die Aussenseite. Der Thon selbst ist von hellerer Farbe. (K. R.)

TAFEL 7

KRATER MIT DER RÜCKFÜHRUNG DES HEPHAISTOS

(MÜNCHEN)

Dionysos allein war es, durch die Macht des süssen Weines, gelungen, Hephaistos aus seinem Versteck zu locken und in den Olymp zurückzuführen, wo nur er die Fesseln lösen konnte, in die Hera durch seinen Trug geraten war. Diese, von der alten Malerei häufig, am ausführlichsten auf dem Krater des Klitias und Ergotimos, dargestellte Sage ist hier auf einem rotfigurigen, in Athen gearbeiteten, in Sizilien gefundenen Krater[1]) in den Formen phidiasischen Stiles der Epoche des Parthenonfrieses (um 440 vor Chr.) geschildert[2]).

Hephaistos ist hier ein schöner, edler Jüngling, und er sitzt auf seinem Maultiere in derselben vornehm ruhigen Haltung, wie so viele jener herrlichen Epheben am Friese des Parthenon. Und selbst das Maultier gleicht in seinem kurzen Galopp, in der Bildung von Brust und Hals und vor allem in der Auffassung des feurig erregten, schönen Kopfes gar genau den edeln Rossen jenes köstlichen Frieses, wenngleich auch das Charakteristische des Maultieres durchaus gewahrt ist. Selbst die pelzverbrämten thrakischen Stiefel, die Hephaistos trägt, sind dieselben, wie sie die Figuren jener Epheben am Parthenon so häufig zeigen. Der kurze Chiton des Gottes ist aus derbem faltenlosem Stoffe, vielleicht Leder gemacht, und in einer gewissen einfachen, geometrischen Weise verziert, wie sie an Barbarengewändern vorkommt; es soll wohl der Arbeiter damit charakterisiert werden; in der Rechten hält er seine Zange mit einem Klümpchen feurigen Metalls.

Der voranschreitende Dionysos ist bärtig, in langem ionischen Chiton gebildet; er trägt einen Stab mit einem kleinen Zweige daran und seinen üblichen grossen Kantharos. Bart und Haar sind sehr lang; doch sein Gesicht von äusserst feinem, vornehmen, edlem Typus. Vortrefflich ist sein ruhiger, zwingender Blick gegeben, mit dem er den Hephaistos lenkt und leitet. Dionysos ist der Herr und Meister, Hephaistos ein gefügig folgsamer Knabe. So macht der Künstler hier die wunderbare Macht des führenden Gottes deutlich. Von Trunkenheit ist hier keine Spur angedeutet.

Dem Zuge voran geht ein *Silen* in tänzelndem Schritt; er ist kleiner als sein Herr gebildet und zeigt den üblichen Typus mit kahler Stirne, Pferdeohr und -Schweif; er ist infibuliert. Er scheint zu singen zum Spiel auf der schlanken Leier, die er an die linke Seite drückt, während die Rechte das Plektron hält. Ein auf die Stumpfnäsigkeit seines nichtsnutzigen Geschlechtes (γένος οὐτιδανῶν

[1]) O. Jahn, Vasensammlung König Ludwigs, Nr. 780. Aus Sammlung Panitteri, deren Vasen zumeist bei Girgenti gefunden waren. Zuerst abgebildet bei Politi, Illustrazione sul dipinto di un Ercole ed Apollo, Girgenti 1829, Taf. 4. Danach in Lenormant et de Witte, Élite céramographique I, 46 A. Panofka, über Καλός Taf. 3, 3.

[2]) Der Versuch von B. Gräf im Jahrb. d. arch. Inst. 1898, S. 65 ff., die Zeit der ungefähr derselben Epoche angehörigen sog. Kodros-Schale schon bald nach 480 anzusetzen, ist gänzlich dilettantisch und beruht auf einfacher Unkenntnis der Geschichte der Vasenmalerei und der attischen Kunst im fünften Jahrhundert überhaupt.

Σατύρων, Hesiod Frg. 44) bezüglicher Name ist über die Figur geschrieben: *Simos* (Σ . μος). Zwischen dem Maulesel und Dionysos steht des letzteren Name Dionysos (Διονυσος) und darunter καλος. Das Sigma hat noch die ältere dreistrichige Form.

Die Zeichnung zeigt schon die leichte, flotte, flüchtige Manier, welche, im Gegensatze zu den Vasen des strengeren Stiles, in der Malerei der Epoche der Parthenonskulpturen herrschend wird.

Noch viel flüchtiger ist die Rückseite gezeichnet, wo nach der in dieser Epoche einreissenden Gewohnheit nur drei in Mäntel gehüllte, ruhig stehende Figuren gebildet sind. Es sind Frauen, und eine trägt den Thyrsos, also sind es bakchische Nymphen oder Verehrerinnen des Dionysos. (A. F.)

Die Technik

Die Vase ist fast tadellos erhalten. Über die mit dem Stifte breit gezogene Fusslinie der Bilder setzen einzelne Striche der energischen Vorzeichnung, den Firnis mit sich nehmend, hinweg. Die volle Übereinstimmung der letzteren mit der schliesslichen Ausführung machen die beiden Zusammenstellungen auf der Tafel klar. Der genau gegebene Auszug der Vorzeichnung dürfte zum Verständnis griechischer Zeichenmanier beitragen. Aus den Strichen, sowie aus der Art der Formgebung — man beachte nur, wie die Hände und besonders die Füsse des Reiters gezeichnet sind — geht hervor, dass der Künstler zu diesem ganzen Entwurf wohl nicht länger als eine Viertelstunde gebraucht hat. Eine derartig leichte Hand und eine solche Sorglosigkeit für das richtige »Treffen« kann nur dadurch erklärt werden, dass der Künstler in dem vorangehenden Entwurfe volle Beherrschung der Formen erreicht hat. Aber auch trotzdem steht die ganze Art des freien Vorganges in einem merkwürdigen Gegensatze zu der Tüftelei, die wir heutigen Tages bei derartigen Vorzeichnungen oder Übertragungen ins Werk setzen; es fehlt uns eben gegen jene Weise die konsequente, auf typischer Formgebung beruhende, den Griechen eigne Schulung, der wir späterhin noch nähertreten werden.

Stiftkonturen finden sich nicht überall vor. Auf dem nichtssagenden Rückbild fehlen sie gänzlich. So entschieden die Vorzeichnung eingesetzt ist, so leicht wurde der wenig eingetauchte Firnisstift geführt. Seine Erzeugnisse sind daher nur feinste Mulden- und Normallinien ohne jede Missbildung. Die Absicht, eingratige Linien zu erzielen, tritt noch nicht hervor. Etwas von genialer Flüchtigkeit liegt in dem ungenierten Durchziehen des Stabes und der Vasenhenkel ohne Berücksichtigung der übergreifenden Hände, sowie in der gleichgültigen Behandlung der Füsse.

Die vollkommen gleichmässige Lasur des Gefässes spielt etwas weniger ins Rötliche, als es gewöhnlich der Fall ist. (K. R.)

TAFEL 8 UND 9

HYDRIA DES MEIDIAS

(LONDON, BRITISH MUSEUM)

Als diese Vase noch in der im 18. Jahrhundert gebildeten Sammlung Hamilton zu Neapel sich befand, war sie der Gegenstand der höchsten Bewunderung für Winckelmann. Er stellte sie über alle anderen Vasen und sagte, »ich halte mich besonders bei dieser Malerei auf, weil dieselbe das Allerhöchste der Zeichnung kann genannt werden, von dem, was uns irgend in den Werken der Alten übrig geblieben ist« (Geschichte der Kunst III, 4, § 3b). So viele Gefässe auch seitdem zu Tage gekommen sind, so steht diese Hydria doch immer noch von keiner anderen Vase an Feinheit, Schönheit und Reichtum der Zeichnung übertroffen da[1]).

Der Künstler schwelgt geradezu wie in einem Meer von Schönheit und Anmut, und was er verherrlicht, ist Jugend und Liebreiz, ist Liebe und Wonne, und seine Gestalten sind mit jeder Bewegung, bei allem Ernste der Situation, wie getaucht in ein Bad schwungvoller Schönheit und Grazie. Man betrachte die Gruppen der Jünglinge, die ihre Mädchen umfassen und entführen: wie sie die Köpfe wiegen und neigen und wie voll Anmut sie die Glieder bewegen! Freilich, so recht wahr und der Handlung angemessen sind diese Bewegungen nicht: der Künstler frägt nach einfach prägnanter Sachlichkeit in der Bewegung nicht, ihn dürstet nur nach Schwung und Schönheit der Linien, darin er schwelgend sich ergeht. Und dazu die Pracht der Gewänder, dieser reiche Schmuck und diese entzückenden Faltenwirbel der durchsichtigen Stoffe.

---

[1]) Sie befindet sich im Britischen Museum und ist genau beschrieben von Cecil H. Smith in dem Catalogue of the greek and etr. vases in the British Museum, vol. III (1896), p. 173, Nr. E 224. Die sämtlichen bisherigen Abbildungen geben auf die älteste Publikation von D'Hancarville 1, 127—130; 2, 22 zurück, die nur als eine abscheuliche Karikatur der Vase bezeichnet werden kann, die von ihrer Schönheit auch nicht das geringste bewahrt hat. Die abhängigen Abbildungen sind: Maisonneuve, Introd. pl. 3; Inghirami, Mon. etr. 5, 11, 12; Millin, Gal. myth. 94, 385. Diese Abbildungen lassen die Inschriften ganz weg, die erst 1839 von dem geübten Auge E. Gerhard's entdeckt wurden; er liess die Inschriften (indes mit ungenauer Angabe der Buchstabenformen) in eine Wiederholung der elenden alten Abbildung einsetzen: Gerhard, Gesamm. akadem. Abhandl. Taf. 13, Bd. I, S. 177—191. Ebenso Wiener Vorlegebl. Serie 4, 1. 2. Einzelne Teile in Roscher, Lexikon d. Mythol. I, 2606; II, 2503; Daremberg et Saglio, Dict. d'antiqu. II, p. 251, fig. 2430. — Zur Erklärung vgl. Gerhard a. a. O. und in der Arch.-Ztg. 1856, S. 190 f. Pyl, Arch.-Ztg. 1854, S. 299 ff. O. Jahn, Arch. Aufsätze 132. Conze, Arch.-Ztg. 1858, S. 129 (zu den Inschriften). A. Schultz im Rhein. Mus. für Philol. N. F. Bd. 30, S. 529 ff. Heydemann in Comment. in hon. Mommseni S. 178, Anm. 63 und Annali d. Inst. 1885, 158 ff. C. Robert, Bild und Lied S. 40, Anm. 50; ders., Die Marathonschlacht S. 54 ff. 59. 60. 72 ff. Kuhnert in Roschers Lexikon II, 1994. Furtwängler in Roschers Lexikon I, 2227, 66. Jessen in Pauly-Wissowa, Reallexikon II, 773. 784. Milchhöfer im Jahrb. d. Inst. 1894, S. 64. Cecil Smith im Journ. of hell. stud. XIII, 192 f. Zu den Inschriften Kretschmer, D. griech. Vaseninschriften (1894), S. 116. 140. 143. 145. 208.

Das ist die Kunstart, die sich in der phidiasischen Schule entwickelte, deren Anfang wir schon in den Giebeln des Parthenon erkennen und die sich in der Zeit des peloponnesischen Krieges voll ausbildete. Dieser Epoche gehört das Werk des Meidias an. Die ihm genau entsprechende Erscheinung auf dem Gebiete der Plastik aber bietet die Kunst des Alkamenes, des grossen Schülers des Phidias[1]). Die Vase des Meidias darf in die Zeit um 430—420 angesetzt werden[2]).

Auf der Schulter der Vorderseite der Hydria hat Meidias in einem ausserordentlich sorgfältig gezeichneten Bilde dargestellt, wie die jugendlichen Dioskuren sich ihre reizenden Bräute, die Töchter des Leukippos, rauben und auf ihren schnellen Gespannen entführen. Die Komposition ist nach der durch die grossen Wandmalereien Polygnots und seiner Genossen aufgekommenen Weise so angeordnet, dass die Figuren zwar auf einem nicht nur in die Breite sondern auch in die Tiefe ausgedehnten Raume befindlich gedacht, allein nicht nach der Tiefe hinter, sondern in der Höhe übereinander angebracht sind, so dass die im Hintergrunde gedachten Gestalten über denen des Vordergrundes erscheinen und der Boden durch leichte wellige Linien für die oberen Figuren ebenso wie für die unteren angedeutet wird.

Die Scene spielt in einem Heiligtum, wie das Idol andeutet, das in der Mitte auf einem Postamente steht und das ein Werk von Gold und Elfenbein nachzuahmen scheint; denn das sichtbare Fleisch an demselben ist ganz weiss bemalt, während alles übrige vergoldet war. Mit geschlossenen Beinen steht das Idol in langem gegürteten Gewande da, an welchem vorne ein verzierter Streif herabläuft. Beide Unterarme sind gerade vorgestreckt; die Rechte hält eine Schale; im lockigen Haare ein Diadem. Im Nacken hängt ein Mäntelchen mit Fransen herab. Diese Erscheinung ist zu wenig charakteristisch, um eine sichere Deutung zu ermöglichen; hätte der Maler aber etwa, wie man gemeint hat, Artemis darstellen wollen[3]), hätte er ihr gewiss den Bogen in die Hand gegeben. Die grosse Göttin von Messenien, wo die Sage spielt, war allerdings Artemis; allein dies war wahrscheinlich dem attischen Maler Meidias sehr gleichgültig. Im Vordergrunde unten steht der Altar der Göttin, mit Blut befleckt; daneben ein Lorbeer- oder Myrtenstrauch. Hier, unmittelbar vor dem Altare, sitzt nun die Göttin *Aphrodite* (Beischrift 'Αφροδιτη); sie blickt ruhig um nach der Gruppe neben oder hinter dem Altare, die Kastor darstellt, wie er die Braut umfasst und emporhebt. Die Genossin der Aphrodite aber, die Göttin der süssen Überredung, die zarte *Peitho* (Πειθω)[4]) ist erschreckt vor dem gewaltthätigen Jüngling zur Seite ausgewichen.

[1]) Vgl. Furtwängler, Griechische Originelstatuen in Venedig (Abh. d. bayr. Akad. XXI, 2), S. 29.

[2]) Milchhöfer, Jahrbuch d. arch. Inst. 1894, S. 76, glaubte die Meidias-Vase schon um 440 ensetzen zu dürfen, was, wie sich durch eine Fülle von Thatsachen nachweisen lässt, irrig war. Robert, Die Marathonschlacht in der Poikile (1895), S. 72 ff. 75. 76, hat mehrere richtige Bedenken gegen Milchhöfer vorgebracht und mit Recht die Ansetzung nach den Parthenonsculpturen empfohlen. Über die schon oben S. 36, Anm. 2 charakterisierten Ausführungen von B. Gräf, der im Jahrb. d. Inst. 1898, S. 73 auch die Meidias-Vase vor den Parthenon setzen will, lohnt es sich nicht ein Wort zu verlieren.

[3]) Für Artemis tritt noch Robert ein (Die Marathonschlacht S. 53, Anm.); Andere wollten Hera oder Chryse (Classical Review 1888, 123) erkennen. — Es sei hier bemerkt, dass auf den Halbe'schen Fragmenten, die Robert a. a. O. S. 56 f. neu bespricht, mit Unrecht auf Fragment D der Rest eines Idols erkannt worden ist: es ist der rechte Fuss eines in Vorderansicht dargestellten Mädchens im dorischen Peplos, durchaus kein Idol, das schon gar nicht auf dem Boden, sondern auf einem Postamente stehen und kleiner gebildet sein würde.

[4]) Seltsamer- und willkürlicherweise hat Heydemann (Annali d. Inst. 1885, p. 158 ff.) gemeint, der Name Peitho beruhe auf Missverständnis.

In jenem schwungvollen Motiv, das die Kunst des Phidias und seiner Schule so sehr liebte[1]), schreitet sie aus und blickt zurück auf Kastor, der statt sie, die milde Überredung, vielmehr derbe Gewalt braucht, um sich die Geliebte zu gewinnen. Peitho hat wie ein junges Mädchen die Haare auf dem Wirbel in einen Schopf gebunden und trägt nur den dünnen Chiton mit Kreuzbändern ohne Mantel; einen schmalen Überwurf nur hält sie in den Händen. Ihr entspricht auf der anderen Seite *Agaue* (Αγαυη); auch sie weicht erschreckt vor der Gewaltthat aus; sie trägt den dorischen Peplos mit Überfall; mit beiden Händen zieht sie zierlich ein Tuch über die Schultern empor, das mit Sternen bedeckt und mit langen Fransen geziert ist; ein Diadem liegt in ihrem Haare; ihr stattliches Auftreten entspricht dem hochtönenden Namen Agaue d. h. die Erlauchte. Ruhig kauert zwischen ihr und Aphrodite das junge Mädchen *Chryseis* (Χρυσεις) im dünnen Chiton mit Kreuzbändern; es zieht mit der Linken einen Zipfel empor, um einen Bausch zu bilden, darein sie mit der Rechten goldne Früchte pflückt, deren zweie in ihrem Schosse zu sehen sind; der Strauch vor ihr ist, mit stilisierten Blüten, nur so wie die Bodenlinien in den schwarzen Firniss eingeritzt, um die Wirkung der Figuren nicht zu stören. Weder diese Chryseis, die Goldene, noch jene Agaue können mit einer der gleichnamigen Gestalten identifiziert werden, welche sonst in den Sagen vorkommen. Beide Namen gehören zu den allgemeinen, schönen, glänzenden weiblichen Namen; sie kommen beide auch unter denen der Nymphen des Meeres, der Töchter des Nereus oder Okeanos vor. Peitho, die sichere Genossin der Aphrodite, giebt uns hier einen festen Anhalt: auch Agaue und Chryseis, die nach der künstlerischen Intention zweifellos der Peitho ganz parallel sind, müssen als Begleiterinnen der Aphrodite, als holde Nymphen gefasst werden. Während Aphrodite als waltende Herrin mit ruhiger Gebärde dem Liebesraube zusieht, fahren die zarte Peitho und die würdige stattliche Nymphe Agaue erschreckt auseinander; die liebliche Nymphe Chryseis lässt sich aber nicht stören und pflückt ihre Blumen und Früchte, auf der Wiese kauernd, weiter. Offenbar ist es der Gedanke des Künstlers, dass die beiden schönen Mädchen, die Töchter des Leukippos, in welche die Dioskuren sich verliebt, soeben noch als Gespielinnen der Nymphen und der Peitho um Aphrodite sich bewegt haben. Aus diesem Kreise reissen die kühnen Dioskuren sie heraus; doch die Herrin des Ortes, Aphrodite, beschützt die kühne That. Es ist hiernach wohl auch wahrscheinlich, dass der Altar, neben dem Aphrodite sitzt, eben ihr gilt und also auch das Idol diese Göttin darstellt, wozu der Typus desselben sehr gut passen würde. Die Göttin der Liebe ist es, die den ganzen Vorgang leitet und aus deren Kreise sich die Dioskuren die Bräute holen. Die Nymphen aber passen vortrefflich hiezu, indem sie als bräutliche Wesen im alten Glauben ja eben auch Liebe und Ehe beschirmen. Sie sind Töchter des Zeus, κοῦραι Διός, ebenso wie die Dioskuren, die Διόσκοροι, des Zeus Söhne sind — Grund genug für den Maler, auch die Gestalt des *Zeus* einzuführen. Er sitzt links unten mit dem in dieser Epoche bei ihm beliebten kurzen lockigen Haare, bekränzt, das Scepter haltend (Beischrift Ζευς). Er hat sich hier eingefunden im Kreise der Aphrodite als Zeuge des kühnen Jugendmutes seiner lieben Söhne. Die erschreckte Nymphe Agaue eilt auf ihn zu, als Tochter auf den Vater.[2])

[1]) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 132.

[2]) Kuhnert in Roschers Lexikon II, 1994 geht so weit im Missverstehen unseres Malers, dass

Kastor (Καστωρ) ist eben im Begriffe, die Leukippos-Tochter *Eriphyle* ('Εριφυλη) zu umfassen und emporzuheben, um sie auf seinen Wagen zu tragen. Er steht mit etwas gebogenen Knieen auf beiden Füssen fest, indem er eben die Last emporhebt; sein rechter Fuss erscheint in Schrägansicht etwas verkürzt. Er trägt Sandalen mit reichem Riemenwerk, einen festlichen Chiton aus schwerem, faltenlosem, über und über gestickten Stoff. Im Gürtel, der mit vergoldeten Buckeln besetzt ist, scheint ein Lorbeerkranz zu stecken; man könnte denken, dass er sich den Kranz zum Feste mitgebracht, doch einstweilen in den Gürtel gesteckt habe, indem er ihn erst nachher nach gelungener Entführung der Braut aufsetzen werde; doch, nach anderen Analogien zu urteilen, ist der Kranz nur ein aufgestickter Schmuck des Chitons[1]. Die Chlamys flattert ihm im Rücken und der Petasos ist in den Nacken gesunken; dessen Innenseite ist mit verdünnter Firnisfarbe angelegt. Chlamys und Petasos charakterisieren den Epheben. Der Pilos war damals noch kein Attribut der Dioskuren. Eriphyle trägt den dünnen durchsichtigen Chiton mit Kreuzbändern und denselben reizenden Kopfschmuck wie Aphrodite und Chryseis. In seinem Streben nach Anmut hat der Künstler ihre Haltung wie die einer graziösen Tänzerin gestaltet, während sie sich doch energisch sträuben sollte. Mit der Rechten zieht sie zierlich ihren Chiton hinauf, mit der Linken hält sie ein flatterndes Umschlagetuch. Der Wagenlenker des Kastor, *Chrysippos* (Χρυσιππος), steht weiter oben — d. h. weiter hinten im Raume — mit dem Viergespanne bereit; er wendet sich zu seinem Herrn herum und ist mit seinem rechten Fusse, den er aus dem Wagenkasten setzt, bereit herabzusteigen. Er trägt dieselben Sandalen und den gestickten Rock wie Kastor. Auch er hat einen gestickten Kranz unter dem Gürtel des Chitons. Die ungeduldig wartenden Rosse sind reizend lebendig gezeichnet. Der Name Chrysippos, der mit den goldenen Rossen, ist nur seiner allgemeinen Bedeutung wegen gewählt und entspricht der von uns schon bei den Nymphen beobachteten Vorliebe des Malers für festlichen Goldesglanz auch in den Namen. Der andere Dioskur *Polydeukles* (Πολυδευκτης) hat sein Mädchen, das *Helera* ('Ελερα) heisst, schon auf den Wagen gehoben und fährt eben im Galopp davon; mit tief eingebogenen Knieen steht er in gesticktem Chiton, der wieder mit dem Kranze geschmückt ist, mit flatterndem, besternten Tuch um die Arme, auf dem Wagen, hält Zügel und Kentron und legt zugleich die Rechte um die geraubte Braut, die sich mit der rechten Hand am Wagenrande festhält, während ihre Linke zierlich, wie die Aphrodite des Alkamenes, ein Gewand im Rücken emporzieht, wozu sie den Kopf anmutig neigt; es ist ein mit Sternen und Fransen geziertes Umhängetuch, wie es auch Agaue trägt; an ihrem durchsichtigen, dünnen Chiton ist der kurze Überschlag und sind die Kreuzbänder besonders deutlich. Wagen und Gespann sind in Schrägansicht gebildet, was Malerei und Reliefkunst zwar schon gegen Ende der archaischen Epoche versucht hatten[2],

---

er meint, der Zeus sei eigentlich der Vater Leukippos und die Aphrodite ein am Altar hilfesuchendes Mädchen und nur durch Missverständnis seien sie zu Zeus und Aphrodite geworden!

[1]) Dieser Kranzschmuck gestickter Chitone kommt noch an mehreren Vasen, aber nur solchen der gleichen Epoche vor. Die Beispiele hat zuletzt gesammelt A. Milchhöfer, im Jahrb. d. Inst. IX, 1894, S. 63 f.

[2]) Malerei: Später schwarzfigurige attische Vasen vom Ende des sechsten Jahrhunderts. Reliefkunst: Fries vom Schatzhause der Knidier in Delphi (vgl. meine Bemerkungen in der Berliner philol. Wochenschr. 1894, S. 1277).

dann aber wieder aufgegeben worden war, bis es in der Epoche der phidiasischen Schule allgemein wird[1]). Die Namen, die Meidias den Leukippos-Töchtern giebt, sind nicht die gewöhnlichen; sie heissen sonst Hilaeira und Phoibe und wurden unter diesen Namen in Sparta verehrt; doch ist die Form 'Ελέρα unserer Vase offenbar gleich 'Ιλάειρα[2]); den Namen Eriphyle aber scheint unser um die Tradition und den Kultus von Sparta wenig bekümmerter Maler frei gewählt zu haben.

Oben am Rande dieses Bildes hat er seine Signatur angebracht: Meidias hat es gemacht (Μειδιας ἐποιησεν).

Nach unten ist das Bild von einem Mäanderbande begrenzt, das um die ganze Vase herumgeführt ist und mit einem zweiten, weiter unten befindlichen Mäanderbande zusammen einen Bildfries umgiebt, der ebenfalls um die ganze Vase läuft.

Dieses zweite Bild unserer Hydria besteht aus einer Folge lose aneinander gereihter Figuren, die zum grösseren Teile auch auf welligen, in den Firnis geritzten Bodenlinien, zum kleineren Teile auf der Grundlinie aufstehen. Obwohl die Figuren bald zu-, bald abgewendet sind und dadurch mehrfache Gruppen bilden, lässt sich doch nirgends ein schärferer Abschnitt erkennen und der ganze Fries ist offenbar als ein einheitliches Bild gedacht; die gewöhnliche Annahme, die zwei Scenen, nämlich vorne Herakles bei den Hesperiden, hinten eine Versammlung von Heroen an einem ganz anderen Ort erkennen will, ist offenbar irrig. Das Lokal für das ganze Bild ist ein einheitliches: es ist durch den in der Mitte der Vorderseite gezeichneten Baum mit den goldenen Äpfeln und der sie bewachenden Schlange bezeichnet, es ist der Garten der Hesperiden im fernen, fernen Westen jenseits des Okeanos. Das ist der Garten der Götter, in dem Hera den ihr von der Erde zur Vermählung geschenkten Baum mit den goldenen Äpfeln gepflanzt hat. Sie bedeuteten nie endendes Glück, Fruchtbarkeit und Liebe. Wie Meidias in dem oberen Bilde Jugendmut, Schönheit und Liebe feiert, so fährt er hier in demselben Thema fort, indem er uns in den Paradiesesgarten führt, wo jene wunderbaren Äpfel wachsen. Allein hier ist keine heftige Handlung geschildert, wie in jenem anderen Bilde. Hier ist nur ein ruhiger Verein heiterer Gestalten gebildet, die sich freundlich unterhalten und in Ruhe die Wonne des Göttergartens geniessen, dessen anmutige Hüterinnen die Hesperiden sind.

Zunächst dem Baume sehen wir einige dieser Hesperiden mit Namen, die sonst nirgend wiederkehren und die der Maler wohl wieder frei gewählt hat: links die Gruppe der *Chrysothemis* (Χρυσοθεμις) in dorischem Peplos mit Überfall, an deren Rücken sich anmutig *Asterope* ('Αστεροπη) lehnt, die den dünnen Chiton mit den Kreuzbändern trägt. Die Gruppe ist von der Art, wie sie die polygnotische Malerei zuerst eingeführt hat. Chrysothemis pflückt Äpfel in den Bausch des Gewandes. Auf der anderen Seite des Baumes erscheint *Lipara* (Λιπαρα) im odrischen Peplos mit einem vom Hinterkopfe herabfallenden gefransten Tuche, das sie mit der Rechten zierlich emporzieht, zugleich den Kopf anmutig neigend; sie ist der Agaue in der Erscheinung verwandt; in der Linken hält sie einen

[1]) Vgl. meine Ausführungen in Samml. Sabouroff, Text zu Taf. 26, S. 3 und Robert, Marathonschlacht S. 76 f. Dagegen ist Benndorf, Gjölbaschi S. 240. die Kenntnis der griechischen Vasen so fremd, dass er noch, mit Berufung auf Brunn, jene schwarzfigurigen Gefässe als später denn die Meidias-Vase anführt!

[2]) Vgl. Kretschmer, Vaseninschriften S. 208.

goldenen Apfel. Sie wendet sich im Gespräche mit *Herakles* (Ἡραχλης) etwas nach diesem um. Der jugendliche Held sitzt auf seinem Löwenfell und stützt die Rechte auf die Keule, die Linke auf den Boden; er blickt gar eifrig auf die schönen Mädchen mit den Äpfeln, die er zu gewinnen trachtet und die ihm nach der Sage ja auch zuteil wurden. Wie dies geschah, deutet unser Maler durch nichts an; denn es ist dies gar nicht das Thema, das er darstellen will. Er will uns nur in den Paradiesgarten führen und diesen mit Heldengestalten bevölkern Welche Sage ihm dabei zur Unterlage diente, das geht aus den Namen der folgenden Figuren hervor: mehrere unter ihnen, nämlich Klytios, Klymenos, Philoktet, dann vor allem Medeia sind als Teilnehmer des Zuges der Argonauten bekannt, und ein Hauptheld dieses Zuges war ja auch Herakles, mit dem sein Freund Jolaos zog, den wir auch hier hinter Herakles stehend finden. Die übrigen Helden aber, Akamas, Hippothoon, Antiochos, Oineus und Demophon sind speziell attische Lokal-Heroen; sie bilden nicht eine getrennte Gruppe, sondern sind mit den Argonauten untermischt, sie gehören zu ihnen. Es ist klar, dass es der attische Lokal-Patriotismus ist, der den Meidias, vielleicht im Anschlusse an einen attischen Dichter, veranlasste, so viele attische Helden unter die Reihe der sagenberühmten Argonauten mit aufzunehmen. Es bleiben nur noch vier weibliche Gestalten übrig, von denen zwei (Arniope und Elera) als einfache Begleiterinnen der Medeia charakterisiert sind, während die beiden anderen als Hesperiden gedacht scheinen, die Allgemeinnamen tragen, wie sie eben in den Vorstellungskreis des Malers passen, nämlich Chrysis, die Goldene und Hygieia, die Gesundheit, die mit einem Scepter sitzend in stattlicher Gestalt links hinter den Hesperiden gebildet ist. Ewige Gesundheit ist es, die in dem Göttergarten thront, die dem zuteil wird, der seine goldnen Früchte besitzt. Es ist eine Figur, die so recht den Begriff erläutert, den der Maler mit dem Hesperidengarten verbunden wissen will.

Die dem ganzen Bilde zu Grunde liegende Sage ist also die von den Argonauten und ihrem Besuche in dem Hesperidengarten. Denn auf ihrer wunderbaren Fahrt war ja die Argo auch zum Hesperideneiland gelangt, und es mag dichterische Schilderungen gegeben haben, die ihren Besuch dort weiter ausmalten; die uns allein erhaltene Bearbeitung der Sage durch Apollonios allerdings (Argon. 4, 1391 ff.) verlegt den Hesperidengarten nach Libyen, lässt den Herakles schon kurz vor den Argonauten dagewesen sein, den Drachen getötet und eine Quelle eröffnet haben, an der sich die Argonauten dann laben. Einer anderen einfacheren Version, wo Herakles mit den Argonauten in den Garten kommt, ist Meidias gefolgt.

Betrachten wir die einzelnen Figuren noch etwas genauer: Hinter Herakles steht sein Freund, der jugendliche *Jolaos* (Ἰολεως), in der auch den übrigen jugendlichen Helden dieses Frieses gegebenen Tracht der Epheben, in Chlamys mit dem im Nacken hängenden Petasos und mit zwei kurzen Wurfspeeren, sowie dem Schwerte an der Seite. Es folgt die Gruppe der *Medea* (Μηδεα) und ihrer Begleiterinnen; die fremde Zauberin trägt das gestickte Barbarengewand mit engen Ärmeln und die Barbarenmütze. Im Rücken hat auch sie ein gesterntes und gefranstes Tuch, das sie zierlich mit der Rechten emporzieht; auf der Linken trägt sie den Kasten mit den Zauberkräutern. Auch sie hat einen Kranz unter dem mit goldnen Buckeln gezierten Gürtel auf dem Chiton gestickt. Ihre Begleiterinnen *Arniope* (Ἀρνιοπη) und *Helera* (Ἑλερα) tragen den einfachen dorischen Peplos, die eine ohne, die andere mit Gürtel über dem Überschlag. *Philoktetes*

(Φιλοκτητης) steht als Jüngling im Gespräche vor dem attischen Helden ***Akamas*** (Ἀκαμ[ας)[1]), der als König von Athen bärtig und mit dem Scepter sitzend gebildet ist; sein Haupt umgiebt eine Binde und der Mantel wallt vom Hinterkopfe herab. Akamas war ein Sohn des Theseus, der vor Troia kämpfte und zurückgekehrt später in Athen die väterliche Herrschaft antrat; er ist der eponyme Heros der akamantischen Phyle. Seine besondere Hervorhebung auf diesem Bilde ist leicht verständlich, wenn man sich erinnert, dass der Demos Kerameikos mit dem Töpferviertel, dem Meidias angehörte, ein Teil der Phyle Akamantis war.[2]) Akamas war sonach der besondere Schutzheros für die Töpfer und Vasenmaler. Es folgt der jugendliche ***Hippothon*** (Ἱπποθων)[3]), der Sohn des Poseidon und Eponymos der Phyle Hippothontis; er ist im Gespräch mit dem sitzenden ***Antiochos*** (Ἀν[τι]οχος), dem Eponymos der Phyle Antiochis; er galt als ein Sohn des Herakles. Ihm folgt mit auffordernder Geberde ***Klymenos*** (Κλυμενος), ein Heldenname, der wenigstens bei Valerius Flaccus, Argon. I, 369, unter den Argonauten vorkommt. Dann sehen wir ***Oineus*** (Οἰν[ε]υς), den Sohn des Pandion, den eponymen Heros der attischen Phyle Oineis im Gespräche mit ***Demophon*** (Δημοφων), dem Bruder des Akamas und Sohne des Theseus, der ebenfalls König von Athen wurde. Er ist hier als der jüngere Bruder gedacht. Endlich sitzt rechts davon das Mädchen ***Chrysis*** (Χρυσις), das als eine Hesperide gedacht sein wird, die sich mit den sie besuchenden jungen Helden unterhält. Es folgt der Argonaut ***Klytios*** (Κλυτιος), ein Sohn des Eurytos von Oichalia, in dem bequemen, zuerst in der polygnotischen Malerei aufgekommenen Motive des Aufstützens des einen Fusses auf eine Erhöhung. Auch er ist im Gespräche mit einer der Schönen des Wundergartens, mit der stattlichen ***Hygieia*** (Ὑγιεα), die auch als Hesperide zu fassen ist und die beglückende Gesundheit vergegenwärtigt, die in diesem Zauberreiche herrscht.

Von Einzelheiten der Ausführung seien als besonders charakteristisch noch hervorgehoben die Bildung der Haare mit welligen dunkeln Linien auf verdünnt angelegtem Firnisgrunde; ferner die reiche Verwendung verdünnter gelblicher Firnisfarbe überhaupt, die unsere Tafeln deutlich machen, die vielfache Anwendung von Vergoldung für den Schmuck, endlich an den Köpfen die wenigstens an der sorgfältigen Vorderseite mehrfach an den Männerköpfen erscheinende horizontale Stirnfalte. (A. F.)

[1]) Sein Name ist zuerst von Cecil Smith richtig gelesen worden (Journ. of hell. stud. XIII, 192 f.), nachdem man vorher nur den ersten und letzten Buchstaben erkannt und den Namen falsch (als Aietes oder Atlas) ergänzt hatte.

[2]) Vgl. U. Köhler in den Mitteil. d. Inst. in Athen IV, 1879, S. 288.

[3]) Zu dem Namen vgl. Kretschmer, Vaseninschr. S. 143

Die Technik

Die starke Krümmungsfläche des Vasenbauches liess keine andere als die auf der Tafel gebotene Aufrollung zu. Bei der notwendigen Vermeidung des Auseinanderziehens vom Mittelstück konnten natürlich die Seitenteile nicht mehr unten und oben im Zusammenhange bleiben. Die richtige Stellung der Figuren unter den Pferden lässt sich aber leicht aus den über den Personen befindlichen Aufschriften ermessen, die auf der Tafel an ihrer richtigen Stelle zwischen den Pferdefüssen belassen wurden.

Die Vorzeichnung ist bei einer ungemein leichten Führung des Stiftes so wenig in den Thon eingedrungen, dass nur noch wenige Striche derselben bei den einzelnen Figuren sichtbar sind. Von irgend welcher nachträglichen Abänderung ist nichts bemerkbar.

Die Stiftkonturen kamen auf dem vorderen Bilde noch stets zur Anwendung, während sie auf dem Rückbild zumeist fehlen. Ebenso leicht wie der Vorzeichenstift wurde auch der Firnisstift geführt. Ueberall bekundet sich das Streben des Meisters zur Erzielung der feinsten eingratigen Linie. Er verbindet damit eine Sicherheit der Hand, die geradezu staunenswert genannt werden muss. Eine Korrektur, ein falscher Ansatz oder irgend welche Missbildung ist gänzlich ausgeschlossen. Aus jedem Strich spricht die Begabung eines ersten Künstlers.

Gesicht, Hals, Arme und Hände des Götterbildes tragen weisse Bemalung, alles übrige war in sehr niederem Relief, das nach unten zu jetzt abgerieben ist, aus vergoldet gewesener Thonerde aufgetragen. Aus derselben Masse waren auch in je drei Strichen die Lanzenspitzen und das sonstige auf der Tafel in hellem Ton Erscheinende gebildet. Die in den schwarzen Grund hineinhängenden Fransen einiger Frauenmäntel sind mit weisser Farbe aufgesetzt.

Die Spuren der Buchstaben lassen sich nur mit grösster Mühe verfolgen. Andere, als auf der Tafel angegeben, sind nicht mehr vorhanden.

Die Lasur ist gleichmässig.

Zur weiteren Klärung der Vasentechnik bietet nun unser Gefäss in der ganz eigenen Darstellungsart der Linien, die unter den Scenerien den Boden bezeichnen, einen festen Halt und zwar in Hinsicht auf den Zustand des Thones während der Bemalung. Wir wissen schon, dass die Vorzeichenlinien in den lederharten Thon eingegraben wurden. Ferner können wir keinen Zweifel darüber hegen, dass die stets mit dem Firnispinsel gezogenen Bildgrenzen schon da waren, ehe mit der Stiftvorzeichnung begonnen wurde. Das zeigen auch deutlich jene sehr häufigen Fälle, in denen der Stift, über die Bildgrenzen hinausfahrend, diese, also die Firnisstriche durchschnitten hat; gewöhnlich zieht er nach seiner Durchkreuzung den noch nassen Firnis eine kurze Strecke weit mit sich fort. Wir haben also den direkten Beweis, dass auf den lederharten Thon mit Firnis gearbeitet wurde.

Dass auch bei der weiteren Zeichnung der Thon noch ungebrannt war, lässt sich aus den Korrekturen der Relieflinien ersehen. Diese Fälle sind wohl seltener; wo sie aber vorkommen, zeigt sich stets mit dem Wegnehmen der Linie auch der umliegende Teil der Thonoberfläche abgeschürft, so wie es nur bei einer mässig harten Oberfläche hat entstehen können.

Dass aber auch bis zu dem Schlusse aller Malerei das Gefäss keinem Brennungsprozess ausgesetzt war, lehren die genannten Linien der Meidiasvase. Sie sind nämlich mit dem Vorzeichenstift in den Thon eingegraben und zwar oft noch bedeutend tiefer als die Vorzeichnungslinien selbst. Dies geschah aber erst, nachdem die Ausfüllung des Grundes mit Firnis schon stattgefunden hatte; denn bei den meisten der Linien, besonders aber bei den tiefergehenden, befinden sich zu beiden Seiten gleichmässig im Winkel ansetzende, feinste Sprüngchen im Firnis, die während des Ziehens der Linien durch den Druck des Stiftes sich gebildet haben. Diese Sprüngchen divergieren stets in der Richtung des Linienzuges.

Bei der Vorzeichnung der Ritzlinien im schwarzfigurigen Stile treten diese Sprüngchen nie auf, weil der an und für sich schon feinere Metallstift nur leicht, ohne Ausübung eines besonderen Druckes über die Firnisflächen geführt wurde.

(K. R.)



TAFEL 10

Tarentiner Prachtgefäss
(München)

Die Unterwelt

Eines der besterhaltenen und schönsten der grossen Prachtgefässe, die im vierten Jahrhundert vor Chr. von den Griechen der Gegend um Tarent gemacht worden sind, ist das in einem Grabe zu Canosa gefundene, dessen Vorderseite, eine Darstellung der Unterwelt, unsere Tafel wiedergiebt.[1]) Es ist noch eine ganze Reihe von Prachtgefässen mit sehr ähnlichen, auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehenden Darstellungen aus der Unterwelt erhalten; allein keines ist durch Reichtum, Schönheit und Erhaltung der Figuren gleich ausgezeichnet wie dieses.

Nach der Weise dieser grossen Tarentiner Prachtvasen ist das Bild in drei Reihen geteilt; doch geht die Mittelgruppe durch zwei Reihen hindurch. Hier in der Mitte ist der Palast des Hades durch einen leichten ionischen Säulenbau angedeutet. Innen sind zwei Räder aufgehängt als Andeutung des Herrenhauses. *Hades* sitzt auf reich verziertem Thronsessel, das Scepter in der Linken. Er hat das typische Bühnenkostüm der Könige, das diese Tarentiner Vasen sehr gerne verwenden. Er spricht mit *Persephone*, die, eine brennende Fackel mit Querhölzern

---

[1]) O. Jahn, Vasensammlung König Ludwigs, Nr. 849. Abgebildet Millin, Description des tombeaux de Canosa, Paris 1816, fol. 3. 4. Alle folgenden Abbildungen (mit Ausnahme der schlechten Skizze bei Brunn-Lau, Griech. Vasen, Taf. 35) sind nur Wiederholungen dieser bei Millin. Unsere Tafel zeigt erst, wie ungenügend jene Wiedergabe war, die von der künstlerischen Wirkung und Eigenart keinen Begriff vermitteln konnte; die charakteristischen, flotten, kurzen Linien sind dort z. B. alle in schematisch willkürlicher Weise umgebildet. Wiederholungen der Millinschen Abbildung: Annali d. Inst. 1837, tav. J (= Sal. Reinach, Répert. des vases peints, I p. 258); p. 219 (E. Braun). Archäol. Zeitung 1843, Taf. 12; S. 177 (Welcker), 193 (Gerhard). Creuzer, Abbild. zur Symbolik, Taf. 42—45, S. 34 ff. Inghirami, pitture di vasi, Taf. 311—314; Bd. 4, S. 107 ff. Wilh. Furtwängler, Die Idee des Todes, 2. Ausg. Taf. 5; S. 403 ff. Müller-Wieseler, Denkmäler alter Kunst I, Taf. 56, 275. Baumeister, Denkmäler, S. 1928, Fig. 2042 b. c. Roschers Lexikon d. Myth. I, 1326. Engelmann, Bilderatlas zu Homer 2, 59. Wiener Vorlegeblätter, Serie E, Taf. 1. V. Valentin, Orpheus und Herakles in der Unterwelt, S. 1 ff., Taf. Nr. 1. 2. Th. Schreiber, Die Wandbilder des Polygnotos I, S. 160, Fig. 15. Zur Erklärung vgl. ausserdem Welcker, Alte Denkmäler III, S. 105 ff. U. Köhler, Annali d. Inst. 1864, 283 ff. A. Winkler, Die Darstell. d. Unterwelt auf unterital. Vasen (Breslauer philol. Abhandl. III, 5. 1888), S. 4 ff. 46 ff. Kuhnert im Jahrb. d. arch. Inst. VIII, 1893, S. 104 ff. Milchhöfer im Philologus Bd. 53, 1894, S. 385 ff., Kuhnert ebenda Bd. 54, 1895, S. 193 ff., Milchhöfer ebenda S. 751. Dieterich, Nekyia S. 128. P. Knapp, Über Orpheus-Darstellungen, Tübinger Progr. 1895, S. 18 f. Preller-Robert, Griech. Mythol. I, 832 f. Schreiber, Wandb. d. Polygnotos I (1897), S. 160 f. Amelung, Röm. Mitteil. 1898, S. 101 ff. E. Petersen ebenda 1899, S. 102.

in den Händen, im Begriffe ist, sich zu entfernen und nach Hades umblickt. Durch ihre Haltung ist vielleicht auf ihren jährlichen Abschied von Hades und ihre Rückkehr zur Oberwelt angespielt. Sie trägt eine Krone mit stumpfen Zacken (eine Form, aus der man später die Zinnen der Turmkrone machte.[1])

Rechts sind die drei Totenrichter versammelt, die jedem Verstorbenen das Schicksal anzuweisen haben, ob er zu den Verdammten oder zu den Seligen gehöre. Auf zwei anderen Tarentiner Prachtvasen sind ihre Namen beigeschrieben. Es sind ***Aiakos***, ein besonders weiser und gerechter König der Vorzeit, ferner ***Triptolemos***, der dem eleusinischen Kreise angehört; er erscheint auch bei Platon als Totenrichter; sein Auftreten hier beweist, dass attische Vorbilder zu Grunde liegen; der dritte ist ***Rhadamanthys***, der gerechte Bruder des Minos, welch letzterer sonst gewöhnlich, an Triptolemos Stelle, auch als Totenrichter erscheint. Wahrscheinlich ist der in der Mitte sitzende, der mit Ähren bekränzt ist, der eleusinische Triptolemos; der stehende links, der die Bühnentracht der Könige trägt, ist Aiakos und der sitzende Greis rechts Rhadamanthys.

Diesen drei Richtern entsprechen auf der anderen Seite ebenfalls drei erwachsene Gestalten, doch mit Zufügung eines Kindes. Zunächst dem Palaste der Persephone schreitet in tanzendem Schritte ein Musiker im Festkostüm der Kitharoden; er spielt die Kithara; das Haupt ist von einer reich verzierten orientalischen Mütze bedeckt. Es ist ***Orpheus***, der grosse Sänger und Prophet, der Heilsverkünder, der selbst die Schwelle der Unterwelt überschritten und, zurückgekehrt, denen droben davon kündete. Mit wohl überlegter Absicht ist er von dem Künstler den Totenrichtern gegenüber, zunächst neben die grossen Gottheiten, gestellt. Jene richten streng unerbittlich gerecht und stellen die unverrückbare Grenzen auf zwischen Verdammten und Seligen. Dieser aber, so wie er selbst durch seinen wunderbaren Gesang die Unterweltsgötter gerührt und zur Rückgabe seiner Eurydike bewogen hat, so hat er durch seine Weisen den Menschen den Weg gezeigt, wie sie die Unterirdischen sich gewinnen, wie sie dem strengen Verdammungsurteil entgehen und sich ein seliges Jenseits verschaffen können. Der musizierende Orpheus ist hier eine Zustandsfigur, das Musizieren ist ihm charakteristisch; der Künstler hat durch nichts angedeutet, dass er etwa den Moment dargestellt wissen wollte, wo Orpheus die Gattin sich erbittet. Eurydike fehlt. Dagegen geben die Personen hinter Orpheus deutlichen Aufschluss über die Absicht des Künstlers. Er zeigt uns eine ***Familie von Seligen***, er zeigt die Wirkung dessen, was Orpheus den Menschen mitteilt. In ewiger Jugend, in prangender Lockenfülle schreitet der Mann einher und setzt sich den Kranz aufs Haupt[2]) — denn ewig bekränzt waren die Seligen dort unten nach orphischem Glauben (Plato, Polit. p. 363 C) — und er ist mit der Gattin vereint und mit dem Kinde, das fröhlich seinem Spiel nachgeht und sein Wägelchen schiebt.

Auch die anderen Tarentiner Unterweltsvasen zeigen die Figur des Orpheus; allein die Familie der Seligen, denen mythische Namen wahrscheinlich nicht zukommen, indem sie nur einen Typus vertreten[3]), diese für den Glauben der Inhaber

[1]) Vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Text zu Taf. 25.

[2]) Die Blätter passen zur Deutung auf einen Myrtenkranz, den nach Schol. Soph. Oed. Col. 681 die eleusinische Priesterschaft getragen hat.

[3]) Welcker hat diese Figuren zuerst als nicht zu benennende typische erklärt. Allerdings würde man, da alle übrigen Personen mythologisch sind, wenn sich eine von allen Bedenken freie

der Gräber, aus welchen die Vasen stammen, so charakteristische Gruppe zeigt nur dieses Exemplar. Eurydike kommt auf diesen, auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehenden Vasen nur einmal vor, und zwar als verhüllte, sitzende Frau links über Orpheus[1]); doch liegt hier wahrscheinlich nur eine Umdeutung der auf den übrigen Exemplaren hier erscheinenden Frau vor, die wir als Megara kennen lernen werden[2]). Die Geschichte der Rückführung der Eurydike ist auf einer anderen Tarentiner Vase dargestellt, die auch sonst erheblich von den übrigen abweicht. Es ist natürlich, dass man bei der Figur des Orpheus immer auch an seine Heraufführung der Eurydike dachte und daher gelegentlich auch auf diese anspielte oder sie auch deutlich darstellte. Allein die Hauptbedeutung des Orpheus auf diesen Vasen, die auf der unsrigen am klarsten entgegentritt, ist doch — mit Unrecht hat man dies bestritten — die des Heilspropheten, der den Menschen den Weg zur Seligkeit im Jenseits gewiesen. Inschriften auf goldenen Täfelchen, die aus denselben Gegenden (bei Thurii und Petelia) und derselben Epoche stammen wie unsere Vasen, haben unwiderleglich gelehrt, wie tief damals in Unteritalien die orphischen Lehren eingedrungen waren, und Thatsachen, die deren weitgreifende Bedeutung in Italien lehren, mehren sich noch immer. Mit diesem Orphischen aber war Attisch-Eleusinisches engst verbunden, wie auf unserer Vase auch Triptolemos beweist.

In dem unteren Teile der Vase erscheint zunächst in der Mitte *Herakles*, auch er ein Überwinder der Schrecken der Unterwelt, der sich ewige Jugend und Seligkeit erworben. Er ist in lebhaftester Aktion dargestellt, wie er den widerstrebenden Kerberos mit den drei Hundsköpfen und dem Schlangenschweif herumzureissen sucht, auf den Weg hinaus, den ihm Hermes weist. Auf der anderen Seite steht als Wächterin des Eingangs zur Unterwelt *Hekate* mit Pantherfell und zwei brennenden Fackeln. Unten aber ist das Gestade des Stromes angedeutet, der die düstere Unterwelt begrenzt, der *Styx* oder der *Acheron*. An dem Uferrande spriessen Pflanzen, wobei wohl an Asphodelos zu denken ist, und Enten suchen ihre Nahrung.

Benennung finden liesse, einer solchen gerne den Vorzug geben. Der neue Vorschlag von Winkler, hier Dionysos und Ariadne zu sehen, ist aber ganz thöricht. Von den älteren Erklärungen ist nur eine der Erwägung wert, ja es scheint zunächst manches für sie zu sprechen; jedenfalls fügt sie sich gut in den Sinn des ganzen Bildes; es ist die von Wilh. Furtwängler in seinem gedankenreichen Buche »Die Idee des Todes«, 2. Aufl., 1860, S. 408 ff. aufgestellte Deutung auf *Musaios*, den Vertreter der attisch-eleusinischen Weihen, der dem Triptolemos gegenüber sehr wohl passen würde, den Schüler und Freund oder auch Sohn des Orpheus, der seine Lehre verbreitet; Musaios wird auf attischen Vasen als schöner Jüngling dargestellt (vgl. meine Antike Gemmen Bd. III, S. 249). Die Frau wäre dann seine Gattin Deiope oder Antiope, von der ein Fragment des Hermesianax (bei Athen. 13 p. 597 d) sagt, dass Musaios sie als eleusinische Weihepriesterin verherrlicht habe und dass sie auch im Hades bekannt sei (γνωστὴ δ'ἐστὶ καὶ ἐν 'Αίδῃ); sie spielte also in orphischen Hadesgedichten eine Rolle; das Kind würde nach dieser Deutung dann Eumolpos sein, der Sohn des Musaios und der Deiope, der eleusinische Priesterahne. Allein gerade die Figur des Kindes scheint mir dafür zu entscheiden, dass die ganze Gruppe besser überhaupt unbenannt bleibt. Eumolpos kam ja doch nicht als Kind in den Hades, und ein passendes mythisches Paar, dessen Kind auch im Hades berechtigt wäre, giebt es nicht. Das Kind zeigt vielmehr, dass die Gruppe nur allgemein menschlich, als der Typus einer Familie von Seligen zu fassen ist.

[1]) Fragmente in Karlsruhe, Jahrbuch d. Inst. IV, 1889, Taf. 7; ebenda arch. Anz. VI 1891, S. 92.

[2]) Vgl. Amelung in den Röm. Mitteil. 1898, S. 102.

Noch ist ein merkwürdiger Gegenstand zu erwähnen, der sich unter den Vorderfüssen des Kerberos am Boden befindet. Es kann nichts anderes sein als ein grosses Sieb, ein κόσκινον.[1]) Die Sieblöcher der oberen, flach gewölbten Fläche sind ganz deutlich. Es scheint auch dies ein Zeugnis für die Bekanntschaft der Vasenmaler mit orphischer Lehre. Nach dieser tragen nämlich die Uneingeweihten, die Unheiligen und Ungerechten im Hades zur Strafe in ein durchlöchertes Fass Wasser in einem Sieb (κοσκίνῳ, Plato Gorg. p. 493 B und Polit. p. 363 D). Hierauf wird hier angespielt: Das Sieb gehört zu den Marterwerkzeugen in der Unterwelt nach orphischer Vorstellung. Drum steht es hier neben der Hekate und neben den Darstellungen von Unterweltsstrafen, die wir gleich betrachten. Einige andere dieser Tarentiner Vasen stellen hier im unteren Abschnitte die populären Vertreterinnen jener Unterweltsstrafe, die Danaiden dar, die aus Hydrien in das hohle Fass Wasser tragen. Die orphische Steigerung, das Tragen im Sieb, wird auf unserer Vase angedeutet.

Als Typen der Bestraften erscheinen rechts unten *Tantalos*, der durch ewigen Schrecken gequält wird, indem ein gewaltiger überhängender Felsblock ihm unablässig Vernichtung droht. Er trägt das Bühnenkostüm der Könige. Auf der anderen Seite erscheint *Sisyphos*, das Bild der ewigen Mühe und Arbeit; er wälzt den Felsblock mit Anspannung aller Kraft empor, der sofort wieder herunterrollen wird. Seine Waffen, Schwert und Keule, sowie seinen Hut hat er abgelegt, um in seiner rastlosen Arbeit nicht gestört zu sein. Dass er nie der Ermattung nachgebe, dafür sorgt eine *Erinys* oder *Poine*, ein Strafdämon mit Schlangen im gesträubten Haare, der ihn mit der Geissel antreibt und eine kurze Lanze in der Linken trägt.[2])

Auch die Gruppen oben sind genau symmetrisch, jederseits drei Figuren. Rechts, über den gerechten Richtern, sitzt die unerbittliche Göttin der Gerechtigkeit, *Dike*, mit gezücktem Schwerte. Sie bewacht den *Peirithoos*, den tollkühnen Jüngling, der in die Unterwelt gestiegen war, um die schöne Königin der Unterirdischen, Persephone, selbst sich zu entführen, wofür er mit ewiger Gefangenschaft in der Unterwelt bestraft wird. Er ist der sitzende Jüngling mit der Keule und mit dem Petasos auf dem Kopfe. Sein Freund *Theseus*, der ihn auf der kühnen Fahrt begleitet, steht neben ihm; dieser ward nach der Sage von Herakles wieder aus der Unterwelt befreit.

Auf der anderen Seite erscheint die unglückliche Gattin des Herakles, *Megara*, mit ihren beiden kleinen *Söhnen*, die der Vater Herakles im Wahnsinn erschlug. Die Knaben tragen breite Binden um den Leib, unter denen das Blut hervorquillt; auch ihre Köpfe sind verbunden: ihre Wunden dauern im Hades fort. Nach der älteren Sage waren nur die Kinder von Herakles getötet worden, nach Euripides, dessen Einfluss wahrscheinlich auf der Vase zu Grunde liegt, auch die Mutter. Die Knaben beschäftigen sich in der Unterwelt nach Knabenart mit palästrischen Übungen, wie die Wurfspeere und die Strigilis nebst Ölfläschchen in ihren Händen, und wie ferner das Brunnenhaus andeutet, das links am Ende

[1]) Es ist weder der Futterkoben des Kerberos, noch das Fass der Danaiden, das im Boden stecken müsste, auch nicht das umgekehrte Fass, das ganz andere Form haben müsste, am wenigsten aber das, was die neueren Erklärer annehmen, ein Altar; denn die Altarformen auf diesen Tarentiner Vasen sind völlig anders.

[2]) Eigentümlich sind die geknoteten Binden, die von dem Gürtel dieser Gestalt ausgehen.



angedeutet erscheint. Der eigentliche Grund, weshalb gerade die unmündigen Kinder des Herakles in die beschränkte Auswahl von Figuren aufgenommen sind, welche die Unterwelt auf diesen Vasen charakterisieren, liegt wahrscheinlich in dem Glauben an die Sonderart der Seelen der in unreifem Alter oder durch ein gewaltsames Ereignis wie einen Mord ums Leben Gekommenen. Die gemordeten Kinder des Herakles waren als ἄωροι und βιαιοθάνατοι vortreffliche mythische Typen jener unheimlichen und gefürchteten Gattung von Bewohnern des Jenseits. Es sind die Unsteten, die Schweifenden, die mit Hekate umgehen, die Spukgeister, die bei Beschwörung und Zauber eine solche Rolle spielten[1]).

Über den oberen Gruppen sind einige Sterne angebracht. Der Maler dachte sich offenbar das Dunkel der Unterwelt durch Sternenlicht erhellt.

Darüber aber am Halse der Vase (s. die vorstehende Abbildung) bildete er die über den Okeanos emporsteigenden Lichtgottheiten des Tages, *Eos* und *Helios*, auf Viergespannen, voran den geflügelten *Phosphoros*, die ersteren beiden Gestalten von grossem Nimbus und Strahlenkranz, den letzteren von Strahlen umgeben. Oben wieder Sterne.

Weiter oben, am Rande der Vase, ist ein Frauenkopf gemalt, vielleicht *Aphrodite*, umgeben von reizenden Blumenranken (über dem Beginn dieses Textes abgebildet).

Die Rückseite (s. die gegenüberstehende Gesamtansicht) bezieht sich direkt auf die Verstorbenen. In der Mitte ist das monumentale Grabmal als ionische Ädikula mit Giebel aufgebaut; darin die heroisierten Figuren der Verstorbenen; ein Jüngling steht vor einem sitzenden Manne; das einigende Motiv ist, wie so oft bei Heroendarstellungen, das der Trankspende, die der Jüngere dem Älteren (sonst oft die Frau dem Manne) reicht. Rings verschiedene Gestalten mit allerlei Weihegaben. Am Halse bakchische Figuren. (A. F.)

Die Technik

Alle Formen sind deutlich sichtbar vorgezeichnet. Die erste Silhouettenzeichnung mit hellen Firnispinselstrichen liegt häufig frei vor, da die Grundausfüllung eine flüchtige ist und eine Pinselumränderung nicht stattfand. Stiftkonturen fehlen nur hin und wieder bei den Gewändern.

Der Linienzug entbehrt durchaus der Sorgfalt. Der Stift wurde ohne Achtsamkeit tief in den Firnis getaucht und kurzzügig in skizzenhafter Behandlungsart über die Fläche geführt. Damit verschwand die schöne Linie mit dem gleichmässigen Relief aus der Malerei. Aber insofern sind diese späteren Zeichnungen in hohem Grade lehrreich, als sie uns einen Masstab zur Beurteilung an die Hand geben, welchen Wert man in der vorangegangenen Kunstepoche auf die Schönheit der Linie legte und welche Summe von Übungen man zur Erreichung des Zieles ins Werk setzte.

Die Einreihung der Linien in unser Schema ist mit Schwierigkeiten verbunden, da sie häufig ganz oder teilweise zerflossen sind. Am klarsten zeigt sich eine volle Mulden- und eine breite Fahnenlinie. Auf feinen Anfang folgt oft ein

[1]) Vgl. E. Rohde, Psyche S. 373 f.



grobes Ende. Sehr charakteristisch ist die früherhin nie vorkommende »Kommalinie«. Sie stellt sich ein, bei dem Bestreben des Malers, in feinen Zügen zu arbeiten. Ihre Form ist die der Muldenlinie; sie erscheint aber infolge ungleichen Absatzes von Firnis breiter und wieder feiner, gleich einer Aneinanderreihung von einzelnen Kommas. — Dort wo früher der Maler als Kleiderverzierung einen Punkt oder ein Kreuzchen wählte, quetschte er hier mit der Breitseite des Stiftes einen Klecks auf. Besondere Behandlung haben auch die Haare erfahren: auf eine flüchtige Grundierung mit hellen Pinselstrichen wurden eine Menge kleiner Bögen in ausgesprochener Fahnenform aufgesetzt.

In diesem ganzen Verfahren und in der Anwendung allen Materials tritt eine Keckheit auf, die schon an die Art der pompejanischen Wandmalereien erinnert.

Die weisse und rote Farbe ist bei allen grösseren Flächen auf den Thongrund aufgetragen. Die Innenzeichnung auf dem blendenden Weiss erscheint in leuchtendem Goldgelb. Mit hellem Firnis sind auch die weissen Flächen in einfacher Weise malerisch behandelt.

Bezüglich der Lasur liess uns der Maler in keinem Zweifel. Sie besitzt nicht mehr den Glanz der früheren Zeit und zeigt eine starke Vermischung mit schlecht geriebener roter Farbe, die in allen Ritzen der Vasenoberfläche sich festgesetzt hat. Bei flüchtigem Überblick erscheinen daher die freien Thonflächen in einem matten Hellrot. Genaueres Zusehen aber belehrt, dass in dieser Tönung eine Ungleichmässigkeit besteht; jenen Stellen nämlich, die durch weisse Farbe teilweise eingeschlossen sind, fehlt die Lasur völlig und der Thongrund in seinem natürlichen Aussehen tritt hier zu Tage. Ferner zeigt es sich, dass die Lasur über viele Ränder der weissen Flächen, rötliche Farbreste hinterlassend, wegging. Es ist demnach als Thatsache feststehend, dass die Lasur am Schlusse aller Malerei mit dem Pinsel aufgetragen wurde, wobei die weissen Flächen und die zwischen ihnen liegenden Thonflächen, deren Überstreichung einige Sorgfalt erfordert hätte, umgangen wurden.

(K. R.)

TAFEL 11—13

KRATER DES KLITIAS UND ERGOTIMOS

(FLORENZ)

(Der untere Fries am Bauche und die Friese an Hals und Mündung. Vgl. Taf. 1—3)[1])

Wie die Gesamtansicht des Kraters auf Taf. 3 lehrt, läuft unterhalb des an der Stelle des grössten Umfanges befindlichen Hauptfrieses ein zweiter Bildstreif ganz um den sich hier schon nach unten stark zusammenziehenden Bauch der Vase hin. Der obere Teil von Taf. 11, 12 giebt diesen zweiten Fries wieder.

Obwohl keinerlei tektonische Trennung diesen Bilderstreif unterbricht, hat der Maler doch für die beiden Seiten der Vase zwei verschiedene mythologische Gegenstände zur Darstellung gewählt. Um aber für den Anblick die Einheit eines umlaufenden Bandes zu bewahren, liess er die Figuren beider Bilder ohne jede Trennung aneinander stossen.

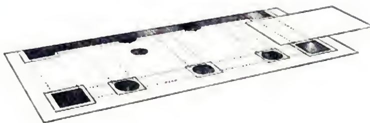
Auf die im Hauptfriese durch die Spitze des Zuges der Götter als die vornehmere gekennzeichnete Seite setzte er die Schilderung einer der Thaten desjenigen Helden, der die Frucht jener Liebesverbindung sein sollte, deren Feier der Hauptfries galt. *Achilleus,* des Peleus und der Thetis Sohn, ist hier dargestellt, wie er *Troilos,* den jugendlichen Sohn des Priamos im Laufe verfolgt. Die Stadtmauer von Troja mit einem ihrer Thore bildet rechts die Grenze des Bildes, während links die Figur des Apollon den Abschluss macht. Unmittelbar hinter dieser, nur nach der anderen Seite gewendet, steht eine der Nymphen, die das zweite Bild an seinem rechten Ende begrenzen. Dieses stellt den Einzug des *Hephaistos* in den Olymp dar, eine heitere Geschichte aus der Götterwelt.

Wir betrachten zunächst das etwas breitere Bild der Hauptseite, die Verfolgung des Troilos. Die Mitte des Bildes nehmen die zwei Hauptfiguren ein. Leider ist gerade hier eine grössere Lücke. Der ganze Oberkörper des *Achilleus* und damit auch die sicher einst vorhandene Beischrift fehlen. Erhalten ist nur das rechte Bein und der Ansatz des linken. Aus der Stellung der Beine und daraus, dass weiter rechts hin keine Spur des linken Fusses zu sehen ist, geht hervor, dass des schnellfüssigen Achilleus gewaltiger Lauf so dargestellt war, dass keiner der beiden Füsse den Boden berührte, vielmehr beide Füsse, in weitem Schritte getrennt, in der Luft schwebend erschienen. Achilleus trug die lange Lanze in der einen Hand (ihr Ende ist links erhalten); man erkennt ferner Beinschienen und Schwert. Der Knabe *Troilos* (Τροιλος) hält mit beiden Händen die Zügel seines galoppierenden Rosses; ein zweites Pferd läuft ledig daneben her.

[1]) Seitdem unser Text zu Taf. 1—3 (oben S. 1 ff.) geschrieben ward, ist der Vase ein schwerer Unfall zugestossen: im Sommer 1900 ward sie von einem Rasenden in unzählige Splitter zerschlagen. Das Gefäss wird zwar wieder zusammengesetzt werden können, aber einzelne kleine Teile sind auf immer verloren.

Die Hinterbeine der Rosse ruhen auf dem Boden auf, ihre Schwänze berühren die Beine des Achill. In der Linken scheint Troilos zwei kurze Lanzen zu tragen. Seine Schwester *Polyxena* (Rest der Beischrift Πολυχ]σεν[ε) eilt vor den Rossen nach rechts, nach Hause zu; ihr Oberkörper fehlt; ihr Kopf war gewiss nach links gewendet; ihr vorschreitender linker Fuss ist gehoben. Sie hat die Hydria, in der sie am Brunnen hatte Wasser holen wollen, fallen gelassen; diese liegt hinter ihr und füllt passend den Raum unter den Rossen; sie ist aus Metall gedacht und es sind die Nägel angedeutet, welche die Seitenhenkel und welche den Hals an den Bauch befestigten; selbst diesem Gegenstande ist seine Bezeichnung beigeschrieben (ὑδρια). Hinter Achilleus steht als seine Schutzgöttin *Athena* (Ἀθεναι[α); sie streckt die Rechte nach ihm aus; sie ist, wie dies in der früharchaischen Kunst öfter vorkommt, ganz waffenlos und trägt einen Mantel über dem Chiton; ihre Haare sind hinten in einen grossen künstlichen Schopf gebunden (wie bei der Urania des Hauptfrieses), vor und hinter dem Ohre fällt eine lange Locke herunter. Ihr folgt *Hermes* (Ἑρμε[ς) mit dem langen Kerykeion, in der Tracht des Wanderers, mit einem Fell über dem kurzen Rock und dem breitkrämpigen Hute. Er wendet sich um zu *Thetis* (Θετις), der Mutter des Achill, die ihre Teilnahme durch die bewegten Arme ausdrückt. Noch lebhafter bewegt beide Arme ein kleiner als die bisherigen Figuren gebildetes junges Mädchen *Rhodia* (Ροδια), das mit den Füssen nach links, mit dem Kopfe sich umwendend auf einem niederen Postamente steht (das rot gemalt ist, mit schwarz gelassener Randleiste oben); an ihren Schultern sind die den Peplos haltenden, durch ein Band verbundenen beiden Nadeln wieder deutlich. Was dies Postament und das Mädchen eigentlich bedeutet, ist unsicher; wahrscheinlich ist das Mädchen eine Troerin und die Erhöhung etwa der Rand eines Bassins, in welches das Wasser des Brunnens abfloss und welches als Pferdetränke diente. Sehr ausführlich ist das *Brunnenhaus* (κρενε) geschildert, an welchem Troilos die Rosse tränken und Polyxena die Hydria füllen wollten, wie sie von Achilleus überrascht wurden. Es ist ein dorischer Bau mit drei Säulen zwischen den Anten. Die Einzelheiten dieses, wie das Thetis-Haus, architektonisch höchst interessanten Baues werden verdeutlicht durch die beistehende (von K. Reichhold ausgeführte) Zeichnung, welche dasselbe in richtiger perspektivischer Ansicht zeigt; es sind hier die zwei auf der Vase zunächst stehenden menschlichen Figuren hinzugezeichnet, um zu zeigen, wie deren Grossenverhältnis zum Bau in Wirklichkeit gedacht werden muss; kleiner kann der Bau im Verhältnis zur menschlichen Figur jedenfalls nicht angenommen werden. Die architektonischen Details sind genau nach den Angaben des Klitias gezeichnet; nur der Giebel ist mit punktierten Linien als wahrscheinlich zu ergänzen hinzugefügt. Zwei Pantherköpfe an der Innenwand dienen als Wasserspeier; unter dem einen steht eine Hydria, vielleicht die der Rhodia; ein jugendlicher *Troer* (Τροον) eilt mit einer Hydria zu dem zweiten Pantherkopfe. Hinter ihm schreitet *Apollon* heran (Ἀπολον), bärtig, wie öfter in der älterarchaischen Kunst. Das Heiligtum des thymbräischen Apollon ward nahe bei der Quelle gedacht; am Altare dieses Gottes sollte Achill den Troilos, nachdem er ihn eingeholt hatte, hingeschlachtet haben, und wegen dieses Frevels ward später Achilleus an eben diesem Orte durch Apollons Willen von Paris getötet. — Am anderen Ende des Bildes sieht man die *Stadtmauer* von Troia mit einem halbgeöffneten Thore, aus welchem zwei gewappnete troianische Helden, *Polites* (Πολιτες) und *Hektor* (Ἑκτορ) heraus-





schreiten. Zwischen den Zinnen sieht man Steine aufgehäuft, die als Wurfgeschosse dienten. Vor dem Thore sitzt auf geglättetem Steine, der durch die Beischrift θαχος als Sitz bezeichnet ist, der König *Priamos* (Πριαμος), als alter Mann durch die kahle Stirne und den geschorenen Bart gekennzeichnet. Er stützt das Scepter mit der Rechten auf und ist in lebhafter Erregung, wie wenn er aufspringen wollte; auf ihn zu eilt *Antenor* (Ἀντενορ), ein vornehmer alter Troianer. Die beiden Alten tragen den langen weissen Linnenchiton.

Das zweite Bild dieses Streifens zerfällt in zwei sich zugewandte Hälften. Die Scene spielt im Olymp. Links sind die Götter versammelt; man sieht *Zeus* (Ζευς) auf seinem Throne, mit dem Scepter und dem Blitz in den Händen, und hinter ihm *Hera* (Ἑρα). Die hohen Thronsessel haben Schemel für die Füsse; an beiden sind Rücken- und Seitenlehnen mit buntgestreiften Teppichen ausgeschlagen. Hera ist durch unsichtbare Fesseln an ihren Thron gebunden zu denken. Wie ein verlorener homerischer Hymnus des siebenten Jahrhunderts geschildert zu haben scheint,[1] hatte Hephaistos den verzauberten Thron geschickt; vergeblich haben die Götter sich bemüht, die Fesseln zu lösen und Hera zu befreien. In ihrer Not versprach Hera dem, der sie lösen würde, den Besitz der schönsten der Göttinnen des Olymps, der Aphrodite. Nun versuchte es Ares mit Gewalt; doch er ward von Hephaistos mit Feuerbränden heimgeschickt. Drum sitzt er hier hinter Hera ganz beschämt vorwärts geneigt auf einem Steine in voller Rüstung (Ἀρες); auf seinem Schilde der alten sogenannten böotischen Form ist ein grosser weisser bärtiger Kopf, der eines Schreckensdämons angebracht. Zwischen ihm und Hera steht *Athena* (Ἀθ[ενα]ια), die Ares zu verspotten scheint. Es folgen links die heranschreitende *Artemis* (Ἀρτεμις) und dann ein Gott, dessen Oberteil und Name verloren ist; er trägt wie Zeus den langen weissen Linnenchiton sowie einen langen Stab; vielleicht war es *Poseidon* mit dem Dreizack; endlich *Hermes*, kenntlich an dem kurzen Gewande; er trug das Kerykeion. Vor Zeus aber steht *Aphrodite* (Ἀφροδιτε); ihr Körper ist von vorne gezeichnet, Kopf und Füsse sind nach rechts gewandt. Sie begrüsst den herankommenden Zug. Sie war, wie jener Hymnus geschildert zu haben scheint, der Preis, um den Hephaistos kommt die Mutter zu lösen. Dionysos hat es erreicht, den Unbändigen durch die Kraft des Weines zu zähmen. *Dionysos* (Διονυσος) mit langem Barte, wie in dem Hauptfriese, führt das Maultier am Halfter, das den trunken gemachten *Hephaistos* (Ἑφαιστος) trägt, der Zügel und Peitsche in der Linken hält. Seine kranken Beine sind hier dadurch gekennzeichnet, dass der rechte Fuss völlig verdreht gebildet ist, so dass dessen Ferse nach vorne, die Zehen nach hinten sehen (vgl. oben S. 6). Es folgt der Zug der bakchischen Dämonen, der Silene und Nymphen; voran ein *Silen* (Beischrift Σιλενοι), der einen Schlauch schleppt, dann einer, der die Doppelflöte bläst, endlich einer, der eine Nymphe in den Armen hält. Es folgen die *Nymphen* alleine (Νυφαι); von der vorderen sind nur die Spitzen der beiden gehobenen Hände zu sehen; besser ist die folgende, vollständig die dritte erhalten, die zwei Schallbecken (Kymbeln) aneinander schlägt; die erste scheint zu dieser Musik mit den Händen geklatscht zu haben. Die Silene haben Beine, Ohren und Schweife vom Pferd; überaus drastisch im Ausdruck sind ihre Köpfe.

[1]) Den v. Wilamowitz mit Hilfe unserer Vase glücklich rekonstruiert hat (Nachrichten der Göttinger Gesellsch. 1895, S. 220 ff.).

Der Hals der Vase ist an beiden Seiten mit je einem durch den Raum unter den Henkeln getrennten Fries geschmückt. Auf der Vorderseite über der Spitze des Zuges der Götter des Hauptfrieses ist das *Wettrennen* dargestellt, das Achilleus, der aus der Ehe des Peleus und der Thetis entsprossene Held, nach dem Tode des Patroklos zu dessen Ehren veranstaltete. Am Ende rechts steht *Achilleus* ('Αχιλευς) mit dem Scepter in der Linken; neben ihm ein zum Preise bestimmter Dreifuss. Das vorderste der im Galopp herannahenden Gespanne gehörte *Odysseus* ('Ολυτευς), das folgende dem *Automedon* (Αὐτομεδον), dann kommen *Diomedes* (Διομεδες), *Damasippos* (Δαμασιπος) und *Hippothoon* ('Ιπο[θο]ον). Die Wagenlenker haben nach der alten Sitte den langen weissen ionischen Festchiton an. Die untenstehenden Gefässe, Kessel und Dreifuss, deuten die Preise an. Links am Ende eine Zielsäule.

Auf der anderen Seite des Halses sehen wir den *Kampf des Theseus und der Lapithen gegen die Kentauren.*[1] Links will ein Kentaur einen grossen Felsblock auf seinen gewappneten Gegner *Theseus* (Θ]εσευς) schleudern. *Antimachos* ('Αντιμαχος) kämpft gegen einen Kentauren; ein zweiter liegt getötet am Boden. Die Kentauren *Hylaios* ('Υλαιος), *Akrios* ('Αχριος) und *Hasbolos* ('Ασβολος) suchen den unverwundbaren Lapithenfürsten *Kaineus* (Καινευς) mit Baumstämmen und Felsen in die Erde zu vergraben. Auf dem grossen runden Stein, den Hasbolos mit beiden Händen schleudern will, ist der Rest einer Inschrift zu sehen, die wahrscheinlich λίθ]ος »Stein« zu ergänzen ist. Der folgende Kentaur *Petraios* (Πετραιος) kämpft gegen den voll gerüsteten Helden *Hoplon* ('Οπλον). Der Kentaur *Melanippos* (? Μελαν[ιπος]) mit zwei Felsblöcken sprengt über einen gefallenen Kentauren *Pyrrhos* (Πυρος) weg gegen einen Helden, dessen Name fehlt. Es folgten zwei Kentauren, die von zwei Seiten mit Baumästen auf einen Lapithen eindrangen; dann kommt der Held *Dryas* (Δρυ[ας) im Kampfe gegen einen sich ergebenden, zusammensinkenden Kentauren *Orosbios* ('Οροσβιος). Die eminent lebendigen Kentaurenköpfe sind denen der Silene sehr verwandt.

Taf. 13 giebt die beiden Friese wieder, welche die *Mündung* des Kraters auf beiden Seiten zieren.

Auf der Vorderseite erscheint, rechts und links eingefasst von je einer sitzenden Sphinx und Palmetten-Lotos-Band, eine Darstellung der *kalydonischen Eberjagd.* Die Mitte bildet der riesige Eber, in dessen Leib schon mehrere Pfeile stecken; ein weisser Jagdhund *Marpsas* (Μαρφσ[α]ς) hat sich auf dem Rücken eingebissen; dem Hunde *Ormenos* ('Ορμενος) aber hat der Eber den Bauch aufgerissen und den Helden *Antaios* ('Ανταιος) hat er überrannt. Von vorne stossen zwei Helden *Peleus* und *Meleagros* (Πελευς, Μελεαγρος) mit vereinter Kraft einen gemeinsamen kurzen Jagdspiess gegen den Kopf des Tieres; Peleus ist für den Künstler offenbar die Hauptperson; seinetwegen ist die Darstellung gewählt, zur Feier des Vaters des Achilleus, dessen Hochzeit der Hauptfries schildert. Dem Paare folgt der Hund *Methepon* (Μεθεπον); ferner das Paar *Melanion* (Μελανιον) und *Atalante* ('Αταλατε), die heldenhafte Jägerin, beide mit gehobenen Spiessen. Atalante hat ihren Peplos hochgeschürzt; auf den Schultern sieht man die Nadeln mit dem

[1]) Einige, aber eben nur wenige der hier erscheinenden Namen stimmen mit denen überein, welche das dem siebenten Jahrhundert angehörige Gedicht ἀσπὶς Ἡρακλέους den Lapithen und Kentauren giebt.

verbindenden Bande. *Euthymachos* (Εὐθυμαχος) schiesst den Bogen in geduckter Stellung ab; er trägt die hohe Mütze und den Goryt der skythischen Bogenschützen. Dann stürmen die beiden jugendlichen Helden *Thorax* und *Antandros* (Θοραχς, Ἀντανδρος) mit zum Wurfe gehobenen Jagdspeeren heran, begleitet von dem weissen Hunde *Labros* (Λαβρος); endlich folgen die bärtigen Helden *Aristandros* (Ἀριστανδρος) mit einem Steine als Wurfgeschoss in der Rechten und *Arpyleas* (Ἀρπυλεα[ς) mit gehobenem Speer. Rechts hinter dem Eber stürmen mit hastiger Bewegung einher die beiden Dioskuren *Kastor* und *Polydeukes* (Καστορ, Πολυδευκες); auch sie stossen wie Peleus und Meleagros beide gemeinsam mit vereinter Kraft einen Spiess in den Leib des Untieres. Der Hund *Korax* (Κοραχς) beisst ebenfalls in das Hinterteil des Ebers. Das folgende Paar *Akastos* (Ἀχαστος) und *Asmetos* (Ἀσμετος) schwingt die Speere; Asmetos hält einen zweiten zur Reserve in der Linken; der Hund *Egertes* (Ἐγερτες) rennt neben ihnen; auch hier folgt nun, entsprechend der anderen Seite, ein kauernder Bogenschütz mit skythischer Mütze und Goryt; er hat den den Nordländer charakterisierenden Namen *Kimmerios* (Κιμεριος). Die folgenden Helden *Antimachos* (Ἀντιμαχος) und *Simon* (Σιμον) sind von dem Hunde *Ebolos* (Ἐβολος) begleitet; ein zweiter Bogenschütz in der Tracht des vorigen folgt und hat den ebenfalls den Skythen charakterisierenden Namen *Toxamis* (Τοχσαμις). Die Helden *Kynortes* (Κυνορτες) und *Pausileon* (Παυσιλεον) beschliessen die Reihe. Die Jäger tragen alle ein Fell über den kurzen Chiton gegürtet; Stiefel trägt nur einer, mehrere aber haben Hüte auf. Die meisten haben das Schwert an der Seite.

Auf der anderen Seite der Mündung, also über dem Kentaurenkampfe des Theseus wird ein anderes Abenteuer dieses attischen Helden gefeiert: seine *Rettung der attischen Knaben und Mädchen* aus dem Labyrinth des Minotaur. Theseus hat das Untier erlegt unter Beihilfe der Ariadne; er hat die sieben Knaben und sieben Mädchen befreit und Ariadne ist ihm gefolgt; sie haben alle das Schiff bestiegen, mit dem Theseus gekommen war, und haben die Heimfahrt angetreten. Da landen sie unterwegs auf der Insel Delos, um in Sicherheit am Lande eine Siegesfeier zu veranstalten und neben Apollon auch der Aphrodite, die Theseus und Ariadne zusammen geführt, ihre Verehrung darzubringen. Die sieben Knaben und sieben Mädchen fassen sich an den Händen und führen einen festlichen Reigentanz auf, angeführt von Theseus. Dies stellt unser Bild dar. Der Tanz war berühmt. Im Kultus auf Delos ward eben dieser mythische Tanz, als γέρανος, Kranichtanz bezeichnet, regelmässig nachgebildet, und in seinen Windungen glaubte man die Nachahmung der Windungen des Labyrinthes zu sehen.[1]) Auf unserem Friese sehen wir rechts dem Reigen voranschreiten *Theseus* (Θεσευς) in langem Festgewande, das mit reicher figürlicher und ornamentaler Stickerei geschmückt ist; man erkennt wieder rennende Gespanne mit Flügelrossen und laufende Hunde darunter (s. die vergrösserte Zeichnung des Figurenfrieses auf Taf. 3, No. 6). Theseus spielt die Leier. Ihm gegenüber steht *Ariadne* (Ἀρ]ιαδ[νε); sie hält auf der vorgestreckten Rechten eine runde Binde oder Kranz

[1]) Vgl. Dikaearch bei Plutarch Thes. 21: ἐκ δὲ τῆς Κρήτης ἀποπλέων εἰς Δῆλον κατέσχε, καὶ τῷ θεῷ θύσας, καὶ ἀναθεὶς τὸ Ἀφροδίσιον, ὃ παρὰ τῆς Ἀριάδνης ἔλαβεν, ἐχόρευσε μετὰ τῶν ἠιθέων χορείαν, ἣν ἔτι νῦν ἐπιτελεῖν Δηλίους λέγουσι, μίμημα τῶν ἐν τῷ λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων, ἔν τινι ῥυθμῷ περιελίξεις καὶ ἀνελίξεις ἔχοντι γιγνομένην. Καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέρανος, ὡς ἱστορεῖ Δικαίαρχος.

und eine schwarze Kugel, vielleicht den Garnknäuel, mit dem sie ihn aus dem Labyrinth gerettet. Zwischen beiden, in kleiner Figur, die Amme der Ariadne, ihre Throphos (Θροφος), die hat mitfliehen dürfen. Die vorderste in dem Reigen ist das Mädchen *Epiboia* ('Επιβοια), welcher der Knabe *Prokritos* (Πρ]οκριτος) folgt; dann kommen *Lysidike* (Λυσιδικε), *Hermippos* ('Ερμιπο[ς), *Asteria* ('Αστερια), *Antiochos* ('Αντιοχος), *Damasistrate* (Δαμασιστρατε), *Heuxistratos* ('Ευχσιστρατο[ς), *Koronis* (Κορονις), *Eurysthenes* ('Ευρυσθενες), *Menestho* (Μενεσθο), *Daidochos* (Δαιδοχος) und *Hippodameia* ('Ιποδαμεια). Der siebente Knabe, *Phaidimos* (Φαιδιμος), hat sich dem Reigen noch nicht angeschlossen, ist aber im Begriffe es zu thun; er ist eben erst aus dem Schiff gestiegen und eilt nun zu den übrigen. Das Schiff ist mit dem Hinterteile an das Land herangefahren; die Ruderer haben ihre Arbeit eingestellt; der Mastbaum liegt im Schiff; der Steuermann blickt nach dem Lande um und hat Acht auf seine beiden Ruder, dass er nicht mit ihnen auf das Land stosse. Das Wasser ist als schwarze Masse wiedergegeben. Ein bärtiger, nackter Mann hat sich in das Wasser gestürzt, um schwimmend das Ufer zu erreichen. [1] Ein anderer bärtiger Mann, der das Mäntelchen ebenso über den Schultern trägt, wie die den Reigen tanzenden Knaben, schreitet innerhalb des Schiffes vom Steuermann aus zu den Ruderern hin, nach denen er den Arm ausstreckt; er blickt nach dem Ufer zurück; offenbar bringt er den Insassen des Schiffes Bericht von dem Feste, das Theseus am Lande veranstaltet. Die Ruderer sind zu je zweien nebeneinander angeordnet; der eine bedient das diesseitige sichtbare Ruder, der andere das jenseitige nicht sichtbare. Von den beiden anderen Paaren, die ruhig auf ihrer Bank sitzen, blickt je der eine um. Von dem dritten Paare ist der eine in seiner Lebhaftigkeit aufgesprungen, um jenen herankommenden Mann zu begrüssen. Von dem vierten Paare sind alle beide aufgesprungen und der eine macht seiner freudigen Erregung Luft, indem er beide Arme hoch in die Luft erhebt, wozu er wohl jubelnd gedacht ist, während der andere auch die Hand nach jenem Ankommenden zu vorstreckt. Beide haben ihr Gewand auf der linken Schulter zusammengelegt. Das fünfte Paar sitzt wieder; nur blickt der eine um. Das sechste, zwei Jünglinge in kurzem Chiton, steht, und beide strecken den Arm vor nach dem Ankommenden. Auch das siebente Paar steht, hat sich aber umgedreht zu den hinteren Genossen, um ihnen zu erzählen was vorgeht; nur der eine wendet den Kopf zurück. Das folgende achte Paar sitzt; es sind zwei Jünglinge, die mit grösster Lebhaftigkeit die vor ihnen stehenden Genossen anfassen und sie offenbar ausfragen. Leider fehlt die Fortsetzung dieser überaus lebendigen Darstellung und nur das Ende des Schiffes, der Vorderbug mit dem Rammsporn in der üblichen Form eines Eberkopfes ist erhalten. Oben der Rest einer Wiederholung der Künstlerinschrift: 'Εργοτιμος μέ'π]οιεσεν und darunter Κλιτιας μ'έγραφ]σεν.

Die Schilderung der Ruderer in dem Schiffe ist neben dem Kampfe der Pygmäen und Kraniche wohl das künstlerisch Gelungenste und Bedeutendste auf

[1]) Nach Bekanntwerden des Gedichtes des Bakchylides, das des Theseus Sprung ins Meer feiert, hat man gemeint dies Bild darauf beziehen und den Schwimmer als den wieder auftauchenden Theseus erklären zu können. Doch ist die Verkehrtheit und Unmöglichkeit dieser Annahme sogleich von C. Robert im Hermes Bnd. 33, S. 143 ff. dargethan worden (vgl. auch A. H. Smith im Journ. of hell. stud. XVIII, 1898, 280).

der Vase; es sind dies eben die Bilder, wo der Maler von überlieferten Typen ganz unabhängig war und seine eigene Begabung voll entfalten konnte.

Der Zusammenhang der verschiedenen auf dem Krater vereinigten Bilder ist schon in unserer Beschreibung zum Teil angedeutet worden. Er ist nicht schwer zu erkennen. Das Hochzeitsfest des Peleus und der Thetis, zu dem der ganze Olymp herbeikommt, ist das Thema des Hauptbildes, das sich um die ganze Vase zieht. Doch ist die Seite, auf welcher die Spitze des Götterzuges von Peleus begrüsst wird, die vornehmste. Die übrigen Bilder dieser Seite beziehen sich nun alle auf Peleus und seinen gewaltigen Sohn Achilleus. Ganz oben erscheint die kalydonische Jagd, bei welcher Peleus neben Meleager den Ehrenplatz einnimmt und mit diesem gemeinsam dem Untier den Spiess in den Rachen treibt. Auf den Peliden Achilleus aber bezieht sich der untere Bauchstreif dieser Seite, wo Achilleus den Troilos ereilt. Ein Orakel hatte verkündet, dass Troja nicht genommen werden könne, wenn Troilos das Alter von zwanzig Jahren erreichen würde. So hatte diese That Bedeutung für den ganzen Krieg, Bedeutung aber auch für Achilleus persönlich, indem er Apollons Zorn durch Verletzung seines Heiligtums erregt und sich dadurch den eigenen Tod vorbereitet. An den Zorn des gekränkten Achilleus und an seine Freundesliebe erinnert dann das Bild am Halse, wo er die Rennen zu Ehren des toten Patroklos veranstaltet. Seinen eigenen Tod aber führen die Henkelbilder uns vor Augen, wo Aias den toten Freund aus dem Kampfe trägt. Auf der anderen Seite der Vase feiert der attische Maler dagegen vor allen seinen heimischen Helden Theseus; zu oberst dessen edle That, die Befreiung der Opfer des Minotauros; darunter den Kampf mit den wilden Kentauren. Als Bild des unteren Bauchstreifens wählte er die Geschichte vom Triumphe des Hephaistos, des Schutzpatrons der Töpfer im Kerameikos, deren vornehmster einer damals unser Ergotimos war. Der Triumph des Hephaistos war aber zugleich einer des Dionysos, und ein Krater zum Mischen der Gabe des Dionysos war ja das Gefäss, das diese Bilder zierten. Als heiterer Abschluss des Bildercyklus, ohne engere Beziehung zu dem übrigen, diente der Fries um den Fuss, der Kampf der muntern Zwerge und der streitbaren Kraniche. (A. F.)

Zur Technik.

Zu den Bemerkungen über die Technik der Vase, die oben S. 11 ff. gegeben wurden, ist hinzuzufügen, dass das ganze *Innere* des Gefässes schön *rot gefirnisst* ist, wie bei dem zerbrochenen Zustande jetzt deutlich beobachtet werden kann.

Der Auftrag des schwarzen Firnisses an den Figuren der Aussenseite ist vielfach ein recht ungleichmässiger; auf die Nachbildung dieser Ungleichheiten ist bei unseren Tafeln verzichtet worden.

Der Thongrund hat eine warme rote Farbe, lebhafter und wärmer als dies bei der Klasse der sogenannten tyrrhenischen Amphoren die Regel ist.

Einige Inschriften sind nicht mit dem Firniss, sondern mit jener matt hellroten Farbe aufgetragen, welche immer für die Zügel der Gespanne verwendet ist (vgl. oben S. 12). — Das auf den schwarzen Firniss aufgesetzte Dunkelrot ist besonders gut erhalten bei dem Bilde der Eberjagd. (A. F.)

NACHTRÄGE ZUM KRATER DES KLITIAS.

(TAFEL 11/12)

Die Zertrümmerung des kostbaren Gefässes, über die I S. 55 Anm. 1 berichtet wurde, hat auch ihr Gutes gehabt. So hatte z. B. die alte Zusammensetzung des Gefässes verschiedene nicht unwichtige Partien der Zeichnung verdeckt, die bei der neuen Restauration freigelegt wurden. Milani hat in Atene e Roma X (1902) S. 705—720 darüber berichtet.

1. An dem geschlossenen Flügel der Tür des Thetishauses Taf. 1/2 hat Reichhold unten über dem Rahmen eine annähernd quadratische Firnisfläche notiert (I S. 10) und gezeichnet. Daran schliessen sich zwei senkrechte braune Linien und ebensolche schräge, die den geritzten am Skäischen Tor (Taf. 11/12) entsprechen und die Verstärkungsbretter der Tür andeuten. Von dem Türflügel wurde noch ein Zentimeter mehr wiedergewonnen, als auf Reichholds Zeichnung erscheint, und damit die Rekonstruktion der Tür (I S. 9) bestätigt.

2. Von der linken Ante des Gebäudes wurde nach unten noch ein halber Zentimeter mehr freigelegt.

3. Der rechte Mantelzipfel des Peleus fand sich hinzu.

4. Vom weissen Pferd des ersten Gespanns fand sich das Auge, der schwarze Brustriemen, eine Mähnenpartie hinzu (Abb. 1).

5. Der rechte Arm der Rhodia im Troilosbild (Taf. 11/12) ist deutlicher geworden und bestätigt Reichholds Zeichnung gegenüber ihren Vorläufern.

6. Die linke Hand des Troilos mit den beiden Lanzen und dem Zügel hat sich gefunden (Abb. 2).

7. Längs der linken Ecke des Skäischen Tors ist das Weiss auf eine schwarze Zone gesetzt, als ob Klitias diese Partie zuerst hätte schwarz erscheinen lassen wollen und sich erst später zu seinem durchgehenden weissen Quaderwerk entschlossen hätte.

8. Im Kentaurenbild (Tafel 11/12) ist rechts von dem Kentauren Μελαγχαίτης (so liest Wolters nach seiner gütigen Mitteilung den Namen) der Lapith etwas vervollständigt worden (Abb. 3).

9. Zu dem Baumast fand sich der Kopf und der Name seines Trägers, des Kentauren Θερανδρος oder Θερα(ν)γρος (Abb. 3).

10. Rechts von diesem Kentauern erschien der Helmbusch seines Gegners (Abb. 3).

11. Der vorletzte Kentaur hat seinen Bauch hinzuerhalten.

12. Das Palmettenornament im Tierfries (Taf. 3) unter Troilos hat sich vervollständigt.

13. Das rechte Bein und der eingerollte Flügel des Greifen unter Zeus fand sich hinzu, das Palmettenornament hat sich vervollständigt.

Ausserdem bemerkt Milani (S. 710), dass am Schiff des Theseus der Eberkopf deutlicher geworden sei, ebenso wie die beiden Wagenlenker Hippothoon und Diomedes. (E. B.)

Einzufügen nach Seite 62 des Textes zur I. Serie der »Griechischen Vasenmalerei«.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



TAFEL 14

AMPHORA DES EUTHYMIDES

(MÜNCHEN)

Euthymides war einer der bedeutendsten Meister des älteren rotfigurigen Stiles in Athen. Er folgt auf Andokides und führt weiter, was jener begonnen. Ihm sind wesentliche Fortschritte zu danken. Er arbeitete Amphoren derselben Form wie Andokides. Wir haben diese Gattung bereits durch ein bedeutendes Werk des Andokides selbst kennen gelernt (oben Taf. 4. S 15 ff.). Euthymides war ein Zeitgenosse des Euphronios; allein er scheint früh gestorben zu sein, während Euphronios alt wurde und eine mächtige Wandlung des Stiles erlebte. Euthymides scheint ehrgeizig und eifersüchtig gewesen zu sein; der aufstrebende Rivale Euphronios beunruhigte ihn.

Ein lebendiges Zeugnis von diesem Verhältnisse der beiden giebt die hier

abgebildete Amphora in München[1]) durch die Inschrift auf der Hauptseite: ἔγραφσεν Εὐθυμιδες ὁ Πολιο, die sich auf der anderen Seite fortsetzt: ὁς οὐδεποτε Εὐφρόνιος, d. h. ἔγραφεν Εὐθυμίδης ὁ Πολίου ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος »gemalt hat dies Euthymides, der Sohn des Polios, so wie es Euphronios niemals fertig gebracht hat«.

Die Arbeit ist in der That auch vortrefflich und den gleichzeitigen frühesten Werken des Euphronios mindestens ebenbürtig.

Die Form der Amphora und die Ornamente, mit denen die Bilder eingeschlossen sind, entsprechen, wie bemerkt, im wesentlichen noch dem was Andokides bietet. Doch ist das obere Ornament hier von rotfiguriger Art; die Palmetten sind ausgespart. Die Ornamente an den Seiten und unten folgen noch der schwarzfigurigen Weise.

In das Bildfeld jeder Seite hat der Maler nur drei Figuren gestellt; allein er hat es trefflich verstanden durch ihre mächtigen Gestalten den Raum zu füllen. Das altertümlich Knappe, Zierliche, das Andokides noch hat, ist völlig verschwunden; breite schwere Körperlichkeit tritt an die Stelle.

Das Bild der Hauptseite stellt den beigefügten Inschriften nach *Hektor* (Ἑχτορ) dar, wie er sich rüstet; er zieht sich den Panzer an; seine Mutter *Hekabe* (Ἑχαβε) bringt ihm Helm und Lanze, während der alte Vater *Priamos* (Πριαμος; die Interpunktion scheidet den Namen von der Künstlerinschrift), auf den Knotenstock gestützt, dem Sohne gute Lehren und Warnungen erteilt.

Die mythologischen Namen sind hier indess nur ein Aufputz der rein menschlichen Scene. Euthymides wagte noch nicht die Figuren namenlos zu lassen; für ihn selbst war es nur ein sich rüstender Jüngling und Vater und Mutter. Dass Hektor ein bartloser Ephebe ist, passt übrigens auch gar nicht zu Homer und der sonst von der Kunst festgehaltenen Vorstellung von dem Helden, der ja selbst Weib und Kind hat. Was Euthymides reizte, war aber nur das künstlerische Motiv, der Jüngling von vorne, der sich den Panzer anzieht und dessen bartloses Profil sich auf die Schulter projiciert. Er hat diese Figur, die ihn so interessierte, noch ein zweites Mal wiederholt, auf einer Amphora, die zufällig auch nach Vulci und dann nach München gelangt ist.[2]) Dort heisst der Jüngling Thorykion, ein freigewählter, wohl auf seine Panzerung bezüglicher Name; umgeben ist er dort von zwei skythischen Bogenschützen.

Der Jüngling, der auf unserem Bilde also Hektor heisst, steht von vorne, in einer Stellung da, die damals etwas Neues und ein Fortschritt war, so unvollkommen sie auch das Problem löste. Es ist nämlich das eine Bein ganz in Vorderansicht, mit verkürztem Fusse, das andere in Profilstellung gegeben. Diese Manier hat sich lange gehalten.[3]) Auch der Kopf ist ganz ins Profil gestellt, aus demselben Grunde wie der rechte Fuss, weil eine Schrägansicht noch über das Vermögen des Künstlers ging. Doch war es ein Fortschritt, die Figur überhaupt so von vorne darzustellen. Die Formen sind massig kräftig; die detaillierte und richtige Angabe der Muskulatur mit verdünnten Pinsellinien auf den Armen, Schenkeln und Beinschienen gehört zu den Hauptfortschritten und Vorzügen des

[1]) Aus Vulci. O. Jahn, Beschreibung Nr. 378. Gerhard, auserl. Vasenb. 188 (= Sal. Reinach, rép. des vases peints II. p. 94). Panofka, Vasenb. Taf. 4, 1. 2 Hoppin, Euthymides, 1896. p. 3, Nr. E; p. 11. 12. 26.

[2]) O. Jahn Nr. 374. Hoppin, Euthymides p. 2, D, pl. 1. 2.

[3]) Vgl. F., Antike Gemmen Bd. III, S. 95. 182.

Euthymides. Am Boden steht, an etwas angelehnt gedacht, auch in scharfer Profilansicht, der Schild des Helden, mit einer Silensmaske, die als Abwehr bösen Zaubers galt, geschmückt.

An der Hekabe ist keine Spur von Greisenalter angedeutet. Um ihre Haare ist ein Tuch geschlungen. Der ionische Chiton zeigt einen Bausch über dem Gürtel. Nach der herrschenden archaischen Weise ist an dem oberen Teil nur der Stoff durch wellige Pinsellinien bezeichnet, während nach unten mit Stiftlinien gezeichnete Falten fallen. Das Nebeneinander beider Arten der Wiedergabe des Gewandes ist auch an dem Chiton des Hektor zu beobachten. Der Mantel der Hekabe liegt wie gewöhnlich hoch im Nacken. Kopf und Nacken sind in scharfem Profil gezeichnet. Dagegen ist der rechte Arm mit der Schulter gezeichnet, als ob die Figur in schräger Vorderansicht stände: es treffen zwei verschiedene Ansichten zusammen. Dies ist der Grund, weshalb der im Nacken hochliegende Mantel nicht nach der rechten Schulter hinübergeführt ist. Der Maler verlangt von den Betrachtern, dass sie sich die Figur aus den zwei Ansichten selbst zusammen rekonstruieren. Der gleiche Fall kommt in dieser Periode öfter vor.

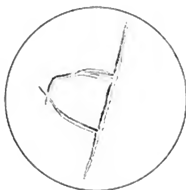
Priamos ist durch die Glatze, die Falten auf der Stirn und den geschorenen Bart als Greis charakterisiert. Er trägt Schuhe und hat sich ganz in den warmen, weiten Mantel gehüllt, aus dem nur die Hände hervorkommen. Man beachte die Zeichnung der Hände des Priamos und die linke Hand der Hekabe, die über das Konventionelle hinausgehen und selbständige Naturbeobachtung zeigen. Dem Euthymides eigentümlich ist ferner die Wiedergabe des Mantels mit welligen Faltenlinien; von diesen hat er nur die dem Rande nächsten mit dem Stifte ausgeführt, die übrigen aber mit dem Pinsel und verdünnter Farbe, weil ihm das bequemer war (vgl. den Abschnitt über die Technik). Die welligen Linien aber beruhen auf einer ihm eigenen Naturanschauung; die übrigen Zeitgenossen und die nächsten Nachfolger des Euthymides begnügten sich zumeist mit gerade durchgezogenen Linien, die viel steifer stilisiert und weniger natürlich aussehen als die welligen.

Die Rückseite zeigt drei lustige trunkene Athener, die schwärmend vom Gelage heimkehren. Ihnen sind die Namen *Komarchos* (Κομαρχος), d. h. Anführer des Komos, *Eledemos* (Ἑλεδεμος) und *Teles* (Τελες) beigeschrieben; ausserdem steht neben diesem dritten noch ελεοπι, was unklarer Bedeutung ist. Die Inschrift links am Rande haben wir oben schon erwähnt. Die Männer sind nackt bis auf ein schmales Mäntelchen. Sie sind mit Weinlaub bekränzt. Komarchos hält einen Kantharos, den tiefen Becher des Dionysos-Kultus in der Rechten; Eledemos schwingt den Knotenstock, den der attische Bürger damals zu tragen pflegte. Das Motiv des Mannes links ist am wenigsten bedeutend; es erinnert noch an die konventionellen archaischen hüpfenden Silene. Bedeutender ist der rechts, wo der Maler den freilich nicht geglückten Versuch gemacht hat, den linken Oberschenkel verkürzt zu zeichnen. Am gelungensten ist die Mittelfigur, ein neues kühnes Motiv, der Mann in Rückansicht. Die Angabe der Muskulatur ist auch hier sehr sorgfältig und reichlich. Schon hier finden wir die dann lange streng festgehaltene Weise, die linea alba vom Nabel zur Pubes als besonders wichtig neben der Trennung der geraden und schrägen Bauchmuskeln mit Stiftlinie zu geben, während die übrige Muskelgliederung nur mit dem Pinsel und

verdünnter Farbe ausgedrückt ist. — Der Haarkontur ist noch mit geritzter Linie vom Grunde getrennt. Auch bei dieser Rückseite ist hervorzuheben, wie geschickt der Raum durch die drei mächtigen Gestalten gefüllt ist.

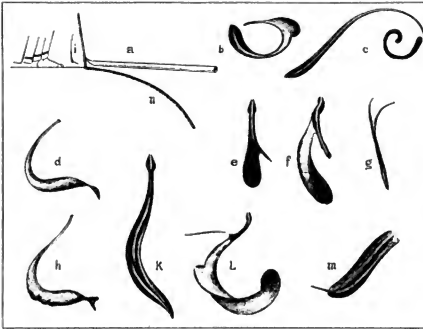
Unter dem Fusse ist das beistehend abgebildete Zeichen eingekratzt.

(A. F.)



Über die Technik.

Vorerst ist es notwendig, auf den Firnisstift zurückzukommen. Auf der grossen Amazonenvase in Neapel fand ich in der Zeichnung des Halsfrieses eine Liniendarstellung, die den Beweis liefert, dass das Ende des Stiftes biegsam war. Die beistehende Abbildung a [1]) zeigt bei n die Wölbung des Bauches der Vase,



auf dem scharf absetzend, der Hals sich erhebt. Auf dem letzteren befindet sich nun ein Figurenfries, in dem alle Gewandfalten bis knapp an den Bauch der Vase herangehen. Demnach muss der ausführende Stift in senkrechter Lage zur Halsfläche geführt worden sein, so wie es unsere Zeichnung angiebt. Würden nun mittels des unbiegsamen Werkzeuges die Linien entstanden sein, so müssten sie sämtlich in der Muldenform erscheinen, was aber nicht der Fall ist, denn sie treten alle als Normallinien mit sehr fein angesetzten Fahnen auf. Es besteht sonach keine andere Möglichkeit, als dass sich das Stiftende etwas umbog. Dafür spricht auch noch eine weitere, bei i vorgeführte Linie mit dem am häufigsten vorkommenden, in b grösser gezeichneten Linienfehler, den wir »Ausbauchung« benennen wollen. Diese letztere entsteht sofort, wenn man mit gespitzter Vogelfeder während Beschreibung eines Bogens einen Moment etwas fester aufsetzt. Wohl kann man mit einem festen Stifte das Gleiche erreichen, doch gehört dazu

[1]) Die Zeichnung a ist um 1/3 gegen das Original verkleinert. Alles andere wurde bedeutend vergrössert.

ein gewisser Kunstgriff und eine sehr geneigte Haltung des Stiftes zur Fläche, was unsere Vase ja gänzlich ausschliesst. Es sei nun weiter noch die Aufmerksamkeit auf andere Linienbilder gelenkt.

In der schwarzfigurigen Malerei treten zuerst nur gerade Striche auf, dann folgen flache Bögen in der Art unserer Zeichnung c. Bei dieser ist bezeichnenderweise die kleine Spirale mit dem Pinsel angesetzt; es war demnach der Maler in dem Zeichnen kleinerer Bogen noch unsicher, denn andernfalls hätte er ohne Furcht vor Kleckserei sicher das Ganze gleichheitlich ausgeführt.

Aller Wahrscheinlichkeit nach war also das die Relieflinien ausführende Werkzeug ein gespitzter Federkiel oder sonst irgend ein feingespitztes Rohr. Wir werden in der Folge jedoch an dem Ausdruck »Stift« festhalten, da mit dem der »Feder« der Begriff einer Spaltung der Spitze verbunden ist, welche Spaltung aber nicht bestanden zu haben scheint, da auf Grund praktischen Versuches es als feststehend gelten darf, dass die in den Linien am meisten vorkommende Mulde nur mittels eines einspitzigen Instrumentes hergestellt sein kann. Bloss eine Linie (d) fand ich, die in der eigentümlichen Endung auf eine gespaltene Feder hinzuweisen scheint. Die Linie h jedoch, die auf der betreffenden Vase wie bei unserer Zeichnung unter d liegt — beide Linien sind sehr rasch nacheinander gezogen — zeigt in ihrer Beränderung, dass das Verbreitern der Striche nicht etwa durch auseinanderstehende Federspitzen, sondern durch die Umbiegung einer einzigen Spitze, die den Firnis über die Fläche hinwischte, entstanden ist. Am Ende der Linien mag der Stift eine rasche Drehung erfahren haben. Eine volle Linie, die bei regelrechter Haltung des Stiftes gezogen wurde, hat stets das Aussehen der Normallinie c oder der groben Linie k.

Ausser dem oben besprochenen Linienfehler, der Ausbauchung, tritt noch ein anderer, aber weitaus seltenerer auf. Er zeigt sich bloss auf ganz flüchtig gemalten Vasen und besteht in dem Ansetzen eines Astes, wie es fünf Linien unserer Zeichnung darstellen. Die Form g ist am leichtesten zu erreichen: man nehme einen sehr lang gespitzten, in Farbe getauchten Kiel, drücke ihn auf einer Fläche nach abwärts und mache wieder eine leichte Bewegung zurück. Auch die übrigen Striche sind in ähnlichen Formen nachzuahmen, wenn man den Kiel beim Ziehen eines Striches rasch etwas in seitliche Lage bringt, so dass auch die Seite des Stiftendes Farbe auf die Fläche absetzt. Die schlechte Haltung des Firnisstiftes beim Ziehen dieser Linien ist auch daraus ersichtlich, dass je grösser der Ast, desto verwischter der nachfolgende Linienteil ausgefallen ist. Der Ast bei I geht über zwei andere Linien weg, diese erhielten an den Schnittstellen leichte Eindrücke. Mit welcher Schnelligkeit der Maler diese Linien aufsetzte, geht daraus hervor, dass mehrere, sich gleichmässig wiederholende, stets den nämlichen Fehler aufweisen. Es ist ähnlich wie in den Linien d und h.

Noch möge hier angeführt werden, dass die feingratigen Fahnenlinien sich mit dem gespitzten Kiele vorzüglich darstellen lassen. Man setze letzteren so auf eine Fläche, dass sein vorderer Teil sich etwas umbiegt, dadurch bildet sich beim Ziehen eine breitere Linie, in deren Mitte durch die leicht aufgebogene Spitze ein feiner Grat erzeugt wird. Es ist dieselbe Entstehungsart, wie sie schon früherhin dargelegt wurde: Der breite Teil des abgebogenen Kiels bildet die Fahnen, während die etwas sich erhebende Spitze den Grat nachzieht.

Nun zu unserer Vase: Die rechte Begrenzung des Hauptbildes liegt im Lote, die linke weicht unten 5 mm nach links ab. Beim Rückbilde beträgt diese Neigung 1 und 5 mm. Auch das Henkelornament geht auf den linken Seiten ziemlich stark nach aufwärts. Die Begrenzungslinien selbst sind grobe Stiftlinien, die auf einen vorher gezogenen, breiten, hellen Pinselstrich aufgesetzt wurden; letzterer geht durch den Speer durch, nicht aber durch den Helm.

Bei der sehr eingehenden Vorzeichnung kommt selbst jeder Finger in leichten Strichen zum Vorschein. Bevor der Künstler die Gewandung zeichnete, gab er die Formen des nackten Körpers flüchtig an, eine Sache, der sich jeder gewissenhafte Künstler heute noch befleissigt, die aber gerade bei antiker Gewandung, selbst bei der Nachzeichnung eines Bildes, unerlässlich ist, denn ein Fuss, eine Hand kann bei nicht enganliegenden Kleidern nur dann rasch und richtig gegeben werden, wenn die Bewegung des ganzen Beines bezw. Armes in der Zeichnung sichtbar wird.

Die Stiftzeichnung beginnt bei den Vasenbildern in der Regel mit jenen Dingen, die durch nichts verdeckt werden, die also dem Beschauer zunächst sind. Damit war die Gefahr des Übereinanderzichens von sichtbaren und unsichtbaren Konturen beseitigt. Einem derartigen Fehler begegnet man auch äusserst selten, nur in jenen Fällen, in denen die Personen Gegenstände in den Händen halten, ist die sonderbare Thatsache zu verzeichnen, dass die Konturen der betreffenden Dinge durch die Finger häufig durchgezogen sind. In der älteren, gewissenhaften Kunst entfernte man das falsch Aufgetragene wieder, während man es späterhin ungeniert stehen liess.

Bei der rechten Figur unseres Hauptbildes begann die Stiftzeichnung mit Lanze und Hand. Die linke Kontur der ersteren ging, wie auch der Becherhenkel auf dem Rückbilde, zuerst durch alle Finger durch. Bei jener Figur des Vorderbildes ist eine Eigentümlichkeit der Zeichnung zu bemerken. Der Mantel war, wie die Vorzeichnung erkennen lässt, gleichmässig über beide Oberarme gelegt; nun zog aber der Künstler das Kleidungsstück auf der linken Schulter bis zur Mitte des Kopfes in die Höhe, ohne jedoch die Gewandlage auf der rechten Schulter ebenfalls dieser Änderung zu unterwerfen, denn hier müsste zwischen Hals und Schulter der kragenartige Teil noch zum Vorschein kommen.

Was die Naturbeobachtung anbelangt, verdient neben dem trefflichen Gesichte des Alten die speerhaltende Hand in ihrem Ablösen von dem bisher üblichen Schema besondere Aufmerksamkeit.

Die Hauptrichtung des Linienzuges fand, wie das früher schon erwähnt wurde, nach unten und nach rechts zu statt. Die Führung des Stiftes war jedenfalls mit einiger Schwierigkeit verbunden, denn sonst wäre es unklar, warum nicht gleich von allem Anfange an in der rotfigurigen Technik alle Linien als Stiftlinien auftreten und selbst hier bei dem geschickten Euthymides noch stets die Lippen in der Pinselkontur erscheinen. Auch Euphronios bildet sie anfangs noch derart, geht aber bald zur Stiftkontur über. Sonst verfolgt übrigens der Stift mit Schnelligkeit seinen Weg, so dass die erste Entwicklung des rotfigurigen Stiles als eine sehr rasche angesehen werden darf. Dies geht auch aus dem Umstande hervor, dass die Anzahl jener Vasen, in denen die ersten Versuche vorliegen, ziemlich gering ist. Gerade sie zeigen, wie schnell die Maler trotz aller entgegenstehenden Schwierigkeiten in der Handhabung des Stiftes vorschritten. Beistehende Zeich-

Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



nungen[1]) geben davon eine Anschauung. Das Punktierte derselben erscheint auf den betreffenden Vasen als eine plumpe 1 mm breite Pinsellinie; daneben tritt nun der Stift auf und verleiht den schweren, unentschiedenen Formen Schärfe und Gebundenheit. Der Kopf des Silens Fig. 4 [2]) ist noch vollständig mit Pinsel hergestellt, während bei dem in Fig. 1 [3]) Stirn- und Nasenkontur in einem Zuge von oben nach unten mit dem Stifte gegeben sind. Bei dem Kopf in Fig. 2, aus demselben Bilde, wie der Fig. 4, wagt sich der Stift schon über Ohr und Bart, und in Fig. 3 und 5 [4]) enthält er sich nur noch der Lippenkontur — der behaarte Kopf wird nur selten scharf abgegrenzt.

Noch rascher als bei dem Gesichtsprofil tritt die Stiftkontur bei den Formen des Körpers auf. Nur Hände, Kniee und Füsse sind in Fig. 4 noch Pinselarbeit. In Fig. 5 dagegen haben wir volle Stiftzeichnung. Bei a, am Oberarm dieser Figur, befindet sich ein im allgemeinen häufig vorkommender falscher Strichansatz, unten am rechten Beine eine Korrektur. [5]) Zu beachten ist noch, dass bis zur Zeit des Euthymides für die Zeichnung des Knies ein eigener Strich verwandt wird. Späterhin fällt dieser bei der Verlängerung der anstossenden Konturen fort.

Die ganze Art dieser Zeichnung, wie sie in Fig. 5 auftritt, ist nun nicht allein unserem Bilde eigen, sondern sie tritt in ihrer eigenartigen Charakteristik in der gesamten Vasenmalerei auf, und wir dürfen vielleicht nicht ohne Grund annehmen, dass sich hier ein Ausblick auf ein System des gesamten älteren Kunstschaffens in Griechenland eröffnet. Denn wenn auch dieses streng durchgeführte Prinzip, wonach jeder einzelnen Körperform eine genau erwogene Stiftkontur zufällt, vornehmlich auf der Technik der Vasenmalerei, auf Stift und Firnis beruhen mag, so spricht sich doch im ganzen Vorgange und in dem unerschütterlichen Festhalten des Gewonnenen, eine Konsequenz des Schaffens aus, die wir vielleicht ähnlicherweise auch den übrigen Künsten beilegen dürfen. (K. R.)

[1]) Die Enden der Linienzüge sind etwas dicker gezeichnet als es in Wirklichkeit der Fall ist.

[2]) Der Silen ist dem Bilde der Hydria in München, Jahn No. 56, entnommen, die eines der frühesten rotfigurigen Gefässe ist, die existieren (vgl. Furtwängler, Führer S. 18).

[3]) Von der Mänade auf der Hydria in München, Jahn No. 742, die der vorigen gleichzeitig ist (vgl. F., Führer S. 18).

[4]) Der Kopf Fig. 3 ist der des Priamos unserer Tafel; Fig. 5 ist eine Figur der Rückseite derselben Vase.

[5]) Der Schnittpunkt der beiden Begrenzungslinien bei b ist beachtenswert. Die Horizontale schneidet die Senkrechte, indem sie drei kleine Eindrücke auf dieser hervorbringt. Gewöhnlich geben solche Überschneidungen, auch wenn die Linien hoch aufgetragen sind, glatt, ohne jede Formveränderung vor sich. In selteneren Fällen entsteht auf der unteren Linie eine weiche Mulde und nur vereinzelt findet sich die oben geschilderte Art.

TAFEL 15

ATTISCHE VASE MIT KENTAURENSCHLACHT AUS FALERII

(ROM)

Dies und das folgende Gefäss haben eine eigentümliche, nur in dieser Epoche, um die Perserkriege, in Athen begegnende Form. Man hat Kühlgefässe darin vermutet und sie Psykter genannt; doch ist diese Erklärung nicht von Bedenken frei. Zumeist ziert ein umlaufender Fries diese Gefässe. So auch bei dem vorliegenden, hier zum erstenmale veröffentlichten Stück, das den neueren Grabungen bei Falerii verdankt wird und sich in dem zu Rom in der Villa Papa Giulio vor Porta Popolo Romano eingerichteten neuen Museum befindet. Es ist fragmentiert, aber glücklicherweise nicht ergänzt worden.

Das Bild steht in verschiedener Hinsicht einzig da; ich kenne bis jetzt kein zweites, das man mit Zuversicht demselben Meister zuschreiben könnte. Wie bei Taf. 6 so ist auch hier die Vermutung berechtigt, dass der Maler nicht zu denen gehörte, die ausschliesslich auf Vasen gezeichnet haben, sondern dass er eigentlich im Fache der grossen Malerei zu Hause war. Er macht den Versuch, mit den begrenzten Mitteln der Vasentechnik Wirkungen zu erzielen, wie sie eigentlich nur mit der freieren Technik der eigentlichen Pinselmalerei im grossen sich erzielen liessen. So bildet er die Haare in einer der Vasenmalerei sonst ganz fremden Weise, die einen äusserst natürlichen Eindruck macht. An den Augen giebt er die Wimpern mit einer Ausführlichkeit, wie sie dem kleinen Masstabe einer Vasenzeichnung nicht entspricht. Auch am Leibe der Kentauren ist reichliche Behaarung angegeben und selbst die Haare unter den Achseln sind nicht vergessen. Bei drei der Kentauren sieht man ferner am Unterleibe eine Schraffierung mit Pinselstrichen, welche die Rundung des Leibes an dieser Stelle durch Andeutung des Schattens modellieren soll. Ähnlich haben andere Zeitgenossen des Malers, insbesondere der ebenfalls sehr nach Bereicherung der einfachen Konturzeichnung strebende Brygos zuweilen die Rundung der Schilde schraffiert.[1]) Es sind dies die ersten noch in die Epoche der Perserkriege fallenden Ansätze zu einer »Schattenmalerei«, die in der Vasenzeichnung freilich zu keiner Entwicklung führen konnten, die aber in der grossen Malerei sich immer weiter ausbildend zu denken sind, bis dann in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts der grosse »Schattenmaler« (σκιαγράφος) Apollodoros erstand.

Die Komposition unseres Bildes besteht aus zwei dreifigurigen Gruppen, welche durch zwei zweifigurige getrennt werden. Bekannt und auf Grund älterer Typen gearbeitet ist die eine dreifigurige Gruppe, welche *Kaineus* mit den Unter-

[1]) Vgl. z. B. die Gigantenschale in Berlin Nro. 2293; die Erzgiesserei ebenda 2294; ferner ebenda 2295 (= Hartwig, Meisterschalen Taf. 56, 2. 57). Vgl. de Ridder in Bull. de corresp. hell. 1899, p. 329, 4.

beinen schon in der Erde steckend darstellt, während ein Kentaur von links einen Felsblock, einer rechts einen Baumstamm auf ihn schleudern will, um ihn vollends zu begraben (vgl. die François-Vase, oben S. 59). Allein Kaineus erwehrt sich wenigstens dieses letzteren Gegners noch; er stösst ihm das Schwert von unten durch die Gurgel und den Hals, so dass die Spitze oben hinter dem grossen Pferdeohr des Untiers herauskommt; der Kentaur reisst den Mund auf und verdreht die Augen. Ein verwandtes Motiv erscheint im Westgiebel von Olympia, wo ein Kentaur ebenfalls von unten hinauf durch die Brust gestochen wird, so dass die Schwertspitze oben herauskommt.

Bei der zweifigurigen Gruppe links hat der Hoplit den Kentaur schon zu Fall gebracht; er packt ihn fest am Barte und sticht ihm das Schwert durch den Hals; vergebens umklammert der Kentaur mit seinem rechten Pferdevorderbein den linken Schenkel des Helden und vergebens greift er nach dem ihn festhaltenden Arme.

Die Gruppe rechts von der des Kaineus zeigt einen weit ausschreitenden Hopliten (Schildzeichen Dreifuss), der seine Lanzenspitze in den Leib des im Fliehen auf die Vorderbeine gestürzten umblickenden Kentauren stösst, der stark fragmentiert ist.

Die merkwürdigste ist die zweite dreifigurige Gruppe. Hier ist nicht der griechische Held, hier sind die Kentauren Sieger. Zwei dieser wilden Gesellen haben sich mit vereinter Macht auf den Helden gestürzt und haben ihn zum Sinken gebracht. Sie wollen ihm den Schild (Wappen: Stierkopf) entreissen. Der eine Kentaur ist im Galopp herangekommen und fasst den Schildrand mit beiden Händen an; im Sprunge schlägt er nach hinten aus, wodurch diese Gruppe mit der vorigen verbunden ist; denn der Hoplit der vorigen fangt den Stoss der Hufe mit seinem Schilde auf. Dies prächtige Motiv begegnet uns auch später noch mehrfach, besonders auf dem bekannten Friese von Phigalia. Wir können hieraus ahnen, wieviel die späteren Reliefkünstler den alten Malern verdankten. Der zweite Kentaur fasst mit der Linken ebenfalls den Schildrand, in der Rechten aber erhebt er als Waffe einen Stein. Sein wilderregter Kopf ist ebenso wie der zweier seiner Genossen in Dreiviertelansicht gezeichnet, mit buschigen Brauen, gefalteter Stirn und geöffnetem Munde, der die Zähne zeigt. Wie die Silene haben die Kentauren Pferdeohren, dicke Nase und vorne über der Stirne eine kleine Glatze, während das Haar nach hinten lang herabhängt und die Bärte mächtig gross sind. Wie in der älteren Skulptur ist am Barte die »Mücke« unter der Unterlippe besonders abgesetzt und deutlich umgrenzt. Der griechische Held dieser Gruppe ist nicht wie die anderen vollgerüstet, sondern nackt, nur durch Beinschienen, Helm und Schild gedeckt. Er ist in Rückansicht gezeichnet; der Helmbusch ist nach einer in dieser Zeit häufig begegnenden Konvention, da ihn der Maler von hinten verkürzt nicht geben konnte, in zwei Profilansichten nach rechts wie nach links gezeichnet. Von den Beinen ist das eine im Profil, das andere gerade von hinten gezeichnet (vgl. oben S. 64). (A. F.)

Die Technik

Die kräftige Vorzeichnung enthält keinerlei Änderung. Bedeutsam ist es, dass sie sich nicht auf die unsichtbaren Figurenteile erstreckt.

Die sehr sicher gezogenen Stiftlinien erscheinen in Normalform mit scharf ausgeprägten Mulden und Fahnen. Stiftumrisse befinden sich mit Ausnahme der Schädelkonturen und den mit Pinsel dargestellten Pferdeschwänzen überall. Die Schädelkontur des Kentauren mit dem Schwerte im Halse war anfangs noch weiter rückwärts fortgeführt, wurde nachträglich aber wieder fortgenommen.

Die eigene Behandlung der Haare geht auf eine einfache Manipulation zurück. Es wurde der in Firnis getauchte Pinsel auf einer Fläche möglichst trocken gestrichen, wodurch eine Teilung der Pinselhaare in einzelne kleinere Partien stattfand. Mit dem so präparierten Utensil, das bei jedem Strichziehen eine Anzahl feinster Parallellinien ergiebt, stellte der Maler in kurzer Zeit die Haarpartien ziemlich naturgetreu dar. Die Ausgleichung des Ganzen, sowie das Eintragen der Feinheiten, der einzelnen Strichelchen und Pünktchen geschah dann mit gewöhnlicher Pinselspitze.

Die Lasur der Vase ist gleichmässig, aber äusserst schwach. Die Spuren einer aufgesetzten nassen Fingerspitze verschwinden in kurzer Zeit; die Feuchtigkeit wird vom Thone sofort aufgesogen.

Die hellen, etwas ins Graue spielenden Firnislinien der Innenzeichnungen sind sehr flüchtig aufgetragen. Eine Besonderheit liegt in der Pinselumränderung der mit dem Stifte schon gezeichneten Augen. Auf einer andern Kontur kommt dieses Verfahren, das späterhin ziemlich häufig wird, nicht zur Anwendung. Bei der Münchener Schale, Taf. 6, wurde die Ansicht vertreten, dass diese Pinsellinien vor den Stiftlinien entstanden seien, diese Meinung ist jedoch, wie wir bei gegenwärtigem Bilde und später nachfolgenden sehen werden, nicht aufrecht zu erhalten. Der Pinsel kam erst nachträglich mit dem Zwecke zur Verwendung, die Härte der Stiftlinien zu mildern. Es macht sich demnach in diesem Verfahren eine malerische Auffassung geltend, die aber, wie sich zeigen wird, keinen festen Boden zur weiteren Entfaltung fassen konnte.

Der Maler unseres Bildes war vielleicht der erste, dem es so recht nahe ging, an welch engen Raum der Firnisstift zur Bethätigung eines effektvollen Schaffens gebunden war. Sein Streben, die Grenzen zu erweitern, spricht sich deutlich im Vasenbilde aus. Er hinterliess uns in demselben ein prächtiges Werk, das besonders in den Kopfzeichnungen die steife Gebundenheit der gewöhnlichen Vasenmalereien völlig abgestreift hat, das uns aber auch bei Vergleichung von Köpfen und Körpern der Figuren so recht belehrt, welch bescheidene Mittel unsern Malern zu Gebote standen. Sie sind die allerbescheidensten, denn selbst das steifeste aller Instrumente, der Grabstichel, vermag noch durch Schraffur zu wirken, während der Firnisstift über die einfache Kontur nicht hinweg kann. Die Schuld daran trägt die eigenartige Masse des Firnisses, die nur den gleichmässigen, hochaufgetragenen Strich und das völlige Schwarzfärben einer Fläche zulässt. Alle gleichmässige Mitteltönung ist verbannt, dort, wo sie bei den Vasen in die Erscheinung treten will, zeigt sich in der Art der Arbeit etwas Mühevolles, dem Material Zuwiderstehendes.

Der nicht ganz dunkle Firnisauftrag setzt sich stets fleckig ab. — Mit

Geschick haben sich dies die Maler bei der Darstellung der Tierfelle zu Nutzen gemacht. — Jeder mit mitteltönigem Firnis gezogene Pinselstrich ist bei seinem Beginn stets hell und wird am Ende, wo sich etwas mehr Flüssigkeit absetzt, gänzlich schwarz. Eine andere als schwarze Stiftlinie giebt es überhaupt nicht. Der Maler hatte also nur die ganz hellen und die ganz schwarzen Töne in seiner Gewalt. Besonders fühlbar machte sich dies bei der Angabe der Muskulatur. Schwarze Muskelzeichnung würde bei nicht ausserordentlich feiner Linienführung die Einzelfiguren zu hart und das Ganze zu unruhig gestaltet haben, man wählte daher in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle den hellen Firnis für die feinern Innenzeichnungen, die nun aber nicht genügend hervortreten. Dass sie früherhin dunkler waren, ist kaum denkbar, lediglich ihr Glanz mag etwas geblichen sein.

Anders war die Sache bei der Arbeit auf weissem Grunde, daselbst kommt das intensive Goldgelb des hellen Firnisses zur Geltung, während es seiner Wirksamkeit auf dem rötlichen Thongrunde beraubt wird und hier nur durch schillernden Glanz sich kundgeben kann. (K. R.)

TAFEL 16

ATTISCHE VASE MIT IDAS UND MARPESSA

(MÜNCHEN)

Das Gefäss [1] hat dieselbe Form wie das vorige. Es ward in der Nekropole von Akragas auf Sicilien gefunden und ist eine attische Arbeit derselben Epoche wie das vorige, aber freilich von einem ganz anderen Maler ausgeführt, einem ausserordentlich routinierten virtuosen Vasenzeichner, der keinerlei Versuch macht, die Grenzen der Technik zu erweitern, aber die gegebenen Mittel mit dem höchsten Geschicke zu benutzen weiss. Die Art der Zeichnung, besonders die der Köpfe, die Profile und die Wiedergabe des Haares und andere Einzelheiten zeigen, dass wir ein Werk des vielbeschäftigten beruhmten Malers *Duris* vor uns haben. Leider fehlen der Vase alle Inschriften; vermutlich unterblieb ihre Zufügung nur durch einen zufälligen Grund; denn nach allen Analogien wären hier Beischriften der Figuren und auch eine Künstlersignatur zu erwarten.

Die Figuren, die einen rings um das Gefäss umlaufenden Streif bilden (der obere Teil unserer Tafel schliesst also an den unteren unmittelbar an), sind in ihrer Bedeutung keineswegs ohne weiteres klar; es ist kein Bild des gewöhnlichen Typenvorrates. Man hat deshalb viel hin- und hergeraten. Lange war man dadurch auf falscher Bahn, dass man den-Bogenschützen rechts für Herakles hielt, was ganz unmöglich ist, indem dieser Held auf einer attischen Vase dieser Epoche unmöglich so wie jene Figur mit dem Gewande statt des Felles auftreten könnte. Die richtige Deutung hat Otfried Müller aufgestellt [2]: Der Held, der rechts den Bogen abzuschiessen im Begriffe ist, muss *Idas* sein und die Frau neben ihm seine Braut *Marpessa*, deren Besitz er verteidigt gegen *Apollon*, der von links herankommt und den Pfeil auf die Sehne des Bogens zu legen im Begriffe ist; neben Apollon steht, zu ihm aufblickend, die ihm heilige Hindin und dann seine Schwester *Artemis* mit dem Köcher auf dem Rücken und dem Rehfell um die Brust. Es war eine altertümliche Sage die von Idas, dem kraftvollen gewaltigen Übermenschen, dem ὑπέρβιος, welcher κάρτιστος ἐπιχθονίων γένετ' ἀνδρῶν, wie die Ilias (9, 558) sagt; er hatte sich die Marpessa, die Tochter des Euenos geraubt. Doch Apollon begehrte dieselbe zur Braut. Idas wagte es, gegen den hehren Gott den Bogen zu ergreifen, um die Braut zu schirmen. Es kam zum Kampfe, der nur durch das Eingreifen des Zeus geschlichtet ward: dieser über-

---

[1]) O. Jahn, Beschreibung No. 745; hier ist die ältere Litteratur verzeichnet, aus der wir nur hervorheben die Publikationen in Monum. d. Inst. I, 20 (dazu Panofka in den Annali 1830, 194 ff.); Inghirami, vasi fittili 282, 283; Welcker, alte Denkm. III, Taf. 18, S. 286 ff. Neuere Behandlungen: Overbeck, Apollon S. 492; Atlas d. Kunstmyth. Taf. 26, 6; Weizsäcker in Roschers Lexikon d. Mythol. II, 101. 2384. Sal. Reinach, répert. de vases I, 67.

[2]) Annali d. Inst. 1832, 393 f. Ihm folgten E. Braun, O. Jahn, H. Brunn und J. Overbeck.



liess der Marpessa die Wahl, ob sie dem Gotte oder dem sterblichen Manne folgen wolle: sie wählte den tapferen Idas; diesem gebar sie die Kleopatra, die Gemahlin des Meleagros wurde.

In dem bärtigen Manne mit dem Knotenstock, der stürmisch in die Mitte zwischen die beiden feindlichen Parteien tritt, möchte man zunächst den Zeus vermuten, der den Kampf schlichtet. Doch ist Zeus offenbar in der Mittelfigur der zweiten Gruppe der Vase (auf unserer Tafel oben) zu erkennen, die durch die reichere Haartracht und das Scepter von jenem Manne als vornehmer unterschieden ist und offenbar dem *Hermes* einen Befehl erteilt, der nach links enteilt. Dieser Mann muss *Zeus* sein, und er entsendet den Hermes eben, um als sein Bote jenen Streit zu schlichten. Der Mann zwischen Artemis und Marpessa aber muss wohl als Vater der letzteren, als *Euenos*, gedacht werden, der freilich nach der Sage schon vorher auf der Verfolgung der von Idas entführten Tochter den Tod gefunden haben sollte. Wir möchten vermuten, dass in der ursprünglichen Vorlage des Malers diese die Parteien trennende Figur gewiss Zeus bedeutete, und dass nur unser Maler, indem er die Darstellung erweiterte und den Zeus mit Hermes als besondere Gruppe daneben stellte, den ursprünglichen Zeus zu dem hierher gar nicht passenden sterblichen Vater gemacht hat. Die Frau, die als Gegenüber von Hermes jene zugefügte zweite Gruppe rechts abschliesst, und die ein stattliches Diadem trägt, mag entweder als *Hera* oder als *Leto* gedacht sein; eine Bedeutung kommt ihr nicht zu; sie ist nur wegen der Symmetrie hinzugefügt.

Die fünffigurige Hauptgruppe aber geht ohne Zweifel auf einen archaischen Typus zurück, den wir vielleicht noch einmal auf einer alten Vase auftauchen sehen werden. Es ist eine Komposition ähnlich der des Kampfes des Herakles und Kyknos, den Zeus, in die Mitte tretend, trennt.

Solche symmetrische Kompositionen sagten dem Duris besonders zu. Originelle eigene Schöpfungen sind nicht seine Sache; er schliesst sich gerne nicht nur an gleichzeitige fremde Leistungen, sondern auch an älteres an. (A. F.)

Die Technik

Die Vase, vor etwa zwei Dezennien in der Sammlung zerbrochen, wurde recht schlecht wieder zusammengesetzt. Dadurch ist es besonders erschwert, der Vorzeichnung zu folgen, die noch dazu von der aller bisher besprochenen Vasen sich bedeutend unterscheidet. Es finden sich nämlich so viele mit den Figuren selbst in gar keinem Zusammenhange stehende Striche im schwarzen Grunde, dass entweder ein ganz anderes Bild ursprünglich beabsichtigt war, oder dass eine weitgehende Änderung mitten in der Arbeit stattgefunden hat.

Zwischen den Beinen der linken Figur im unteren Streifen der Tafel befindet sich ein anderes in entgegengesetzter Bewegung. Vor der Gazelle ist auf der Fusslinie aufstehend ein grösserer Kreis eingezeichnet. Von der erhobenen Hand der zweiten Figur gehen zwei Parallellinien quer durch die dritte Figur, so, als hätte diese zuerst den Stab wie die obere Mittelfigur gehalten. Der rechte Bogenschütze war anfangs drei Finger breit weiter rückwärts gestellt. Ausser

diesen in deutbarer Form auftretenden Linien zeigen die leeren Zwischenräume noch andere unbestimmbare, oft kreuz und quer gezogene.

Aber nicht allein in der Vorzeichnung, sondern auch noch in anderer Beziehung hat das Vasenbild manches Eigentümliche. Wir haben es mit dem Werke eines Malers zu thun, der bedeutende technische Fertigkeit besass, vor allem aber Meister des Stiftes war. Vom ersten bis zum letzten Striche spricht sich im Gemälde eine überaus bewundernswerte Sicherheit der Hand aus, nirgends findet sich unter der Masse von Linien auch nur eine einzige, die auf eine schlechte Haltung des Stiftes schliessen liesse. Diese peinliche Sorgfalt und Korrektheit der Zeichnung ist eine Errungenschaft der Schule des Euthymides, deren letzte Ausklänge vielleicht in unserem Bilde sich kundgeben. Damit soll aber natürlich nur die durch die Technik bedingte äussere Erscheinung gemeint sein, denn in Bezug auf inneren Wert stehen die Euthymides-Bilder himmelhoch über dem vorliegenden. In jenen zieht eine naive, innige Auffassung an, während sich in diesem nur mehr ein auf das Äussere gerichtetes Virtuosentum ausspricht.

In der Komposition sehen wir das Bestreben, die gezierten Armbewegungen den leeren Räumen zwischen den Figuren möglichst anzupassen. Überschneidungen sind bis auf den rechten Teil des unteren Bildstreifens umgangen — die Vorzeichnung zeigt jedoch, dass auch hier die Figuren ursprünglich weiter auseinander gerückt waren. Die Beine der Personen sind alle unverhältnismässig lang. Auffallendes bieten auch die gewellten Falten der langen Röcke, sowie das ganze überreiche Gefältel der Kleidung. In den schön gezeichneten Gesichtsprofilen bildet, wie die untenstehende Abbildung zeigt, die Unterlippe einen der wirklichen Form entgegengesetzten Bogen. So spricht sich in diesen, wie in allen andern Dingen eine Routine im technischen Schaffen aus, die an der Grenze alles Erreichbaren angelangt ist. (K. R.)



TAFEL 17—18

ATTISCHER KRATER MIT REIGENTANZ AUS FALERII

(ROM)

Das prachtvolle stattliche Gefäss, das wir hier zum erstenmale veröffentlichen, wird den neueren Ausgrabungen in der Nekropole von Falerii verdankt und befindet sich im Museo der Villa Papa Giulio zu Rom. Es ist ein grosser Krater zum Mischen des Weines. Die Innenseite der Mündung ist mit einem rötlich aufgemalten Epheuzweige geziert. Den ganzen Kelch der Vase schmückt ein umlaufender Fries von grossen Figuren: es sind Mädchen, die einen Reigentanz aufführen, ohne Zweifel an irgend einem religiösen Feste. Denn solche Mädchenchöre waren ja in manchen Kulten, besonders in dorischen Staaten üblich.

Der Tanz bewegt sich in munterem Schritte nach rechts. Voran geht die Flötenbläserin; sie begleitet den Tanz auf der Doppelflöte. Hinter ihr bezeichnet ein Pfeiler wohl das Heiligtum, in welchem die Scene gedacht ist. Es folgen nun zehn Mädchen, die sich im Reigen bei der Hand fassen. Die Lippen der Mädchen sind etwas geöffnet (bei einigen sind sogar die Zähne sichtbar), so dass wir gewiss annehmen dürfen, dass sie zum Tanze im Chore singen: es ist ein *Parthenion*, ein Tanzlied für Mädchenchor, das sie hier aufführen, einer jener Chorgesänge, wie sie Alkman in Sparta am schönsten gedichtet hat und wie einer von eben diesem Dichter uns fragmentiert noch erhalten ist. In diesem Parthenion des Alkman sangen und tanzten auch zehn Mädchen wie auf unserem Krater, während sonst die Zahl elf die gewöhnliche gewesen sein soll. Das vorderste der Mädchen hat allein von allen den Mantel so umgeschlagen, dass er beide Schultern deckt; auch ihr linker Arm ist unter dem Mantel versteckt. Sie ist die Chorführerin, die χοραγὸς oder χοροστάτις, wie die Hagesichora im erhaltenen Parthenion des Alkman. Von den folgenden Mädchen haben fünf den gleichen Typus; sie tragen den ionischen Chiton und darüber den Mantel in der gewöhnlichen Weise, so dass er mit dem einen Zipfel auf der linken Schulter liegt, während der andere über den linken Arm geworfen ist und die rechte Brust frei bleibt. Die die Mitte bildenden drei Mädchen folgen diesem Typus; doch die zwei rechts und links folgenden tragen den dorischen Peplos, der nach attischer Art[1]) über dem Überfall gegürtet ist; nach echt dorischer Weise ist der Peplos an der rechten Seite offen und lässt beim Tanzschritte das rechte Bein entblösst teilweise zum Vorschein kommen: es sind echte παρθένοι φαινομηρίδες, wie Ibykos die Spartanerinnen nannte. Die zu der Tracht gehörigen grossen Nadeln, welche den Peplos auf den Schultern halten und die wie auf der François-Vase von unten nach oben durch den Stoff gestochen sind, hat der Maler sehr deutlich

[1]) Vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik S. 39.

gemacht. Endlich sind zwei Mädchen in einem dritten Typus dargestellt, der wie die beiden anderen auch in der gleichzeitigen grossen Plastik eine Rolle spielt: sie tragen den ionischen Chiton und darüber einen Umhang aus Wollestoff, der einen Überschlag hat und auf der rechten Schulter, gerade wie der Peplos, durch eine von unten hinaufgestochene Nadel zusammengehalten wird; er geht quer über die Brust unter der linken Achsel durch; dieser Umhang darf als Diplois oder Diploidion bezeichnet werden.[1]) Alle Mädchen haben geschmücktes Haar. In Alkmans erhaltenem Parthenion wird in liebenswürdiger Weise die mädchenhafte Eitelkeit der Choreutinnen und ihr Wetteifer um den Preis der Schönheit geschildert, die sie durch Putz noch zu heben suchen; und unter solchem wird auch ein lydisches Kopftuch genannt. Die meisten unserer Mädchen haben im Haare indes nur ein dünnes dreifach umgelegtes Band mit Troddeln an den Enden; doch eine hat ein breites Band und drei tragen ein stattliches Diadem mit emporstehendem, blattförmigem Schmucke. Bei zweien der Mädchen hat der Maler zur Abwechslung versucht, den Kopf in der Vorderansicht zu zeichnen, was ihm freilich sehr wenig geglückt ist; er hatte darin offenbar gar keine Übung. Die Haare sind meist hinten in einen losen Busch gefasst; nur ein Mädchen trägt einen steifen Haarbeutel hinten, wie er in dieser Zeit öfter vorkommt.

Die Zeichnung gehört der ersten Periode des freien Stiles an; die Gewänder zeigen nichts mehr von archaischer Stilisierung. Auch ist das Auge bereits mit besonderem Oberlidstrich gezeichnet und ganz ins Profil gestellt. Wir haben die Vase nach ihren stilistischen Merkmalen in die Zeit um 460—450 v. Chr. zu setzen.

Der Maler hatte Sinn für Grösse und Schönheit, und die Bewegungen der Figuren wie der Ausdruck ihrer Köpfe sind sehr lebendig; allein er hatte wenig Phantasie und vermochte zu wenig Abwechslung zu schaffen. Unter den durch ihre Signaturen bekannten Meistern ist *Hermonax* derjenige, an den hier zunächst zu denken ist. Dieser liebt auch die Häufung gleichartiger Figuren und lässt dieselben immer das ganze Gefäss umziehen in derselben Art wie dies hier geschieht. Auch findet man bei ihm von vorn gezeichnete Köpfe, die ganz denen unseres Kraters gleichen, und die Anordnung und der Schmuck des Haares unserer Mädchen zeigt die gerade bei ihm beliebten Typen. Seine signierten Werke pflegen indes den Oberlidstrich am Auge noch nicht zu bieten; es ist wahrscheinlich, dass unser Krater ein relativ jüngeres Werk dieses Meisters ist.

(A. F.)

[1]) Vgl. zu der Tracht F., über Statuenkopien I, S. 54; F., Beschreibung d. Glyptothek (1900) Nro. 197; Amelung in Pauly-Wissowa, Reallexikon III, S. 2339 ff.

Die Technik

Die Vase wurde schon in antiker Zeit zerbrochen und wieder zusammengesetzt. Von den dabei in Anwendung gebrachten Bleiklammern befindet sich noch, rechts auf der Tafel ersichtlich, ein kleines Stück in seiner urprünglichen Lage. Aus dieser Art des recht losen Wiederzusammensetzens, das sehr häufig vorkommt, geht hervor, dass die Vasen nicht dem gewöhnlichen Gebrauche gedient haben. Dies lässt sich aber auch noch daraus schliessen, dass nicht ein einziges Gefäss auch nur die geringste, im Gebrauche unvermeidlich gewesene Abnutzung aufweist.

Die Vorzeichnung ist reichlich. Eine nachträgliche Änderung fand nur an einer Stelle, bei den beiden Figuren links der Säule statt. Das den Reigen anführende Mädchen hielt, wie es unsere Tafel leicht andeutet, den linken Arm mehr gegen den eigenen Körper gezogen, so, als wenn es das Kleid hoch hielte, um leichteren und schnelleren Schrittes voranzueilen. Das nachfolgende Mädchen hatte zuerst den Arm gebogen und legte die Hand auf den Oberarm des vorangehenden. Verschiedenemale erscheinen die beiden Brüste der Mädchen in der Vorzeichnung, ebenso ist noch der Kopf einer unausgeführt gebliebenen Gewandnadel angegeben.

Dem Stiftstriche fehlt es keinesfalls an Sicherheit und Entschiedenheit, doch macht sich ein Mangel an Achtsamkeit stark bemerkbar, so sind die meistens in der Normalform erscheinenden Linien ohne Sorge für schönen Verlauf oft mehrmals schlecht aneinander gestückelt. Den beiden Füssen unter dem Henkel konnte anscheinend der Maler zur vollständigen Ausführung nicht beikommen. Ebenso fehlt an dieser Stelle der Teil eines Mantelzipfels, und auch weiter links an der dritten Figur ist eine Partie der feinen Fältelung des Kleides fortgeblieben. An derselben Figur mangelt den Fingern die Stiftzeichnung und an der siebenten blieben die Fingerspitzen der linken Hand unausgeführt. Vollständiger Stiftumriss findet sich nur an der vierten Figur. An der achten kam er einigemale zur Anwendung, während er sonst fehlt.

Mit weisser Farbe sind die an ihren Enden mit Punkten versehenen kleinen Haarbändchen aufgesetzt.

Die nicht sehr glänzende Lasur ist etwas rotfleckig, sie deckt anscheinend die weissen Haarbandchen, die infolgedessen etwas rötlich erscheinen. (K. R.)

TAFEL 19

ATTISCHE VASE MIT SIEGESOPFER

(MÜNCHEN)

Die Form dieses Gefässes, das aus Vulci stammt[1], pflegt von den Modernen mit dem antiken Namen Stamnos bezeichnet zu werden, wahrscheinlich mit Unrecht. Es gehört das Gefäss unter die Gattung der Kratere; es ist zum Mischen des Weines bestimmt. Um die an den Seiten befindlichen Henkel sind Palmetten angeordnet. Der Raum dazwischen ist deutlich in eine Vorder- und Rückseite geschieden. Die letztere enthält nur sog. »Mantelfiguren«, einen bärtigen würdigen Mann mit Scepter zwischen zwei Frauen. Solche jeder Individualität und jedes besonderen Interesses ermangelnde und immer ganz flüchtig behandelte Figuren auf die Rückseite der Vasen zu setzen, wird, wie wir schon oben S. 37 zu Taf. 7 bemerkt haben, gerade in der perikleischen Epoche zur Gewohnheit.

Dieser, und zwar der Zeit um 450—440 haben wir die Vase zuzuschreiben. Die vornehme Grösse und Schönheit der phidiasischen Kunst leuchtet aus ihren Figuren. Die Siegesgottin *Nike* giesst aus einer Hydria Wasser in ein flaches Becken für einen zum Opfer geschmückten Stier. Von rechts kommt ein Mädchen mit einer Siegerbinde heran. Es handelt sich um ein Siegesopfer. Allein das Opfer selbst ist nicht dargestellt, auch sonst kein irgend wichtiger bedeutungsvoller Moment, sondern eine ganz nebensächliche episodische Handlung, das Eingiessen von Wasser für das durstende Opfertier. Es war das künstlerische Problem, das den Maler lockte: eine solche Figur zu zeichnen wie diese Nike, war damals etwas durchaus Neues. Sie wird ganz in Verkürzung, in schräger Dreiviertelansicht gesehen; ihre Haltung ist durchaus bedingt durch die Handlung, das Stützen und Ausgiessen der schweren mit Wasser gefüllten Hydria; sie beugt den Oberkörper nach vorne und setzt den linken Fuss nur mit den Zehen auf; das linke Knie tritt heraus und die linke Schulter ist gesenkt. Und das ist alles ohne jede Spur von Unsicherheit oder Härte in flottester Weise hingezeichnet. Wie ausserordentlich der Fortschritt ist gegen die vorige Vase, lehrt besonders ein Vergleich der in Dreiviertelansicht gezeichneten Köpfe.

Einfach ist dagegen das Motiv des Mädchens mit der Tänie. Beide Figuren tragen den dorischen Peplos, dessen schwerer Wollestoff noch in der Weise der Zeit sehr deutlich charakterisiert ist. Nach attischer Art haben sie ihn über dem Überschlage gegürtet. Der Peplos der Nike ist mit zackigem Saume geziert. Auch trägt sie ein breites mit Spitzen bekröntes Stirnband (eine Mitra), das den

---

[1]) Vases étr. de Lucien Bonaparte pl. 1. Inghirami, vasi fittili 359, 360. Gerhard, auserl. Vasenbilder Taf. 81 (Sal. Reinach, rép. de vases II, 46, 5). O. Jahn, Beschreibung d. Vasens. König Ludwigs, No. 386. Brunn-Lau, griech. Vasen Taf. 28. E. Reisch, griech. Weihgeschenke (1890) S. 69, Fig. 4

Haaransatz in der Mitte über der Stirne verdeckt und in phidiasischer Epoche ähnlich oft, insbesondere auch an schönen Münzköpfen wiederkehrt.

Der Stier ist durch die geknotete Tänie mit den Troddeln, welche um seine Hörner gewunden ist, als Opfertier bezeichnet. Das Becken hat einen dreifüssigen Untersatz mit Löwentatzen; das Ganze ist aus Bronze gedacht. Solche Untersätze und Becken mit solchen Henkeln, wie sie hier angedeutet erscheinen, sind uns in Bronze noch erhalten.[1])

Hinter dem Stiere, in der Mitte des Bildes steht ein grosser aus Bronze zu denkender Dreifuss, der mit Epheuzweigen umkränzt ist. Er giebt uns die genauere Bestimmung des Siegesopfers. Es ist einer der Dreifüsse, die an dem Feste der grossen Dionysien zu Athen vom Staate durch die Hand des Archon dem Choregen derjenigen Phylen als Preise zuerteilt wurden, deren Chöre nach dem Urteil der Preisrichter in dem Wettkampfe gesiegt hatten. Seit der kleisthenischen Neuordnung des Staates war in Athen die Einrichtung getroffen worden, dass am Feste der grossen Dionysien alle zehn Phylen je einen Chor von Männern oder Knaben stellten, die nur aus dem Kreise der eigenen Bürger genommen sein durften. Diese zehn Chöre kämpften untereinander durch Aufführung von Dithyramben um den Preis, der eben in einem Dreifusse und einem Opferstiere bestand. Die Phylen wählten je für ihren Chor einen Chorführer (Choregen), der dann als Vertreter der siegreichen Phyle den Preis empfing und die Verpflichtung hatte, den gewonnenen Dreifuss im Heiligtum des Dionysos aufzustellen. Dies geschah in der perikleischen Epoche noch in ganz einfacher Weise, indem die Dreifüsse auf ein schlichtes Postament gestellt wurden.[2]) Der Dreifuss auf unserer Vase ist noch nicht aufgestellt; er ist eben erst frisch gewonnen. Seine Füsse setzen sich unterhalb der Löwenklauen noch ein Stück fort: dieser Fortsatz diente offenbar zur Befestigung und sollte in das Postament eingelassen werden, so dass dann die Löwenklauen auf der Basis aufruhten.

Der Künstler hat den Gegenstand in der idealen Weise phidiasischer Zeit gefasst: er stellte nicht den Choregen oder die Choreuten dar, sondern die Göttin des Sieges, *Nike*, die selbst das Opfer vorbereitet. Und auch die andere Frauengestalt ist gewiss kein gewöhnliches Mädchen, das hier auch gar nichts zu suchen hätte, sondern die Repräsentantin der eigentlichen Siegerin, der *Phyle*, des Bürgerstammes, dessen Chor den Preis errungen hatte. Sie bringt die Siegerbinde, um sie am Dreifusse zu befestigen. Auf einer anderen gleichzeitigen Vase ist es Nike selbst, welche heranschwebt, um die Tänie an den Dreifuss zu hängen[3]), und auf einem Krater aus dem Piräus, der ebenfalls perikleischer Epoche angehört[4]), ist Nike im Begriffe, die Tänie um die Henkel des Dreifusses zu schlingen, neben welchem der ruhige Opferstier steht. Wieder ein anderes Gefäss dieser selben Epoche, eine Amphora mit der Signatur eines gewissen Polygnotos[5]) zeigt zwei Siegesdreifüsse und zwei Opferstiere: es sind zwei Phylen als Siegerinnen bezeichnet. Jeder der beiden Stiere wird eben mit der geknoteten heiligen Binde an den Hörnern

[1]) Vgl. F., Olympia, Bd. IV, die Bronzen S. 136 b, zu No. 853; S. 147 a.

[2]) Vgl. E. Reisch, griech. Weihgeschenke S. 63 ff.

[3]) Panofka, Mus. Pourtalès pl. 6; Reisch, Weihgeschenke S. 68, Fig. 2.

[4]) Archäol. Zeitung 1880, Taf. 16; S. 182 (Milchhöfer).

[5]) Im British Museum, catal. of vases vol. III (Cecil Smith), E 284 Monum. antichi dei Lincei vol. IX, tav. 1.

geschmückt durch je ein Mädchen in dorischem Peplos; ohne Zweifel sind diese Mädchen als die Repräsentantinnen der beiden siegreichen Phylen zu fassen. Und auch auf dem oben genannten Krater aus dem Piräus[1]) ist in dem Mädchen im dorischen Peplos, das neben Nike steht, mit der Fackel und der Kanne in der Hand, dem Gotte des Heiligtums Dionysos gegenüber, dem die ganze Feier gilt, auch in diesem Mädchen ist gewiss die siegreiche Phyle zu erkennen.[2])

Inschriften tragt unsere Vase leider keine anderen als das je zweimal wiederholte καλος und καλε, »der schöne«, »die schöne«, der allgemeine Ausdruck der schönheitstrunkenen Stimmung jener glücklichen Epoche. Es giebt indes einen signierenden Meister, dessen Werke dem unsrigen im Stile überaus nahe stehen. Er führt den grossen Namen ***Polygnotos***. Ein sog. Stamnos von ihm[3]) stimmt in Form und Dekoration genau mit unserer Vase überein, und im Stile ist namentlich die ungewöhnlich lange Nase des Profils hier wie dort charakteristisch; doch zeigt der Stil dort noch ein wenig Reste von Älterem, die hier fehlen; auch bietet die Signatur immer das altattische Lambda, während unsere Vase das ionische hat. Allein diese könnte doch sehr wohl ein etwas jüngeres unsigniertes Werk jenes Polygnotos sein, der in der perikleischen Glanzzeit in Athen Vasen bemalte, während sein grosser Namensvetter schon den höchsten Ruhm durch seine grossartigen Wandbilder sich erworben hatte. (A. F.)

Die Technik

Die reichliche und pünktliche Vorzeichnung enthält keinerlei Änderung. Auf der rechten Schulter der Frauen findet sich dort, wo das Kleid zusammengehalten wird, ein unausgeführt gebliebener Knopf eingezeichnet.

Die mehr in der Mulden- als in der Normalform auftretenden Stiftstriche sind noch gut gezogen, halten aber keinen Vergleich mit jenen der Taf. 16 aus. Die meiste Sorgfalt bekundet sich in der Darstellung des Stieres. Dieser, sowie die Geräte sind mit Stiftkonturen umzogen, bei der Nike dagegen nur die nackten Teile und bei der rechten Figur nur der Kopf mit Ausnahme des gelockten Haares. Die Stiftränder der Augen sind mit dem Pinsel nachgestrichen.

Die Lasur ist gleichmässig. Innen ist das Gefäss gefirnisst, doch erscheint der Firnis bei mässigem Auftrage in matter Farbe.

In der Darstellung der Nike zeigt sich eine bedeutsame Errungenschaft perspektivischer Kenntnisse. Auch die Faltengebung hat sich frei und natürlicher gestaltet. Um einen belehrenden Blick über die Entwicklung der Künste im allgemeinen zu gewinnen, ist es notwendig, unsere Tafel mit der schon angeführten Taf. 16 vergleichend zusammenzustellen.

Aber auch im besonderen zeigen uns die beiden Tafeln bezüglich des technischen Könnens Merkmale, die wir uns zum Verständnis des ganzen Verlaufes der Vasenmalerei vergegenwärtigen müssen. Die beiden Darstellungen

[1]) Arch. Zeit. 1880, Taf. 16.

[2]) Als Möglichkeit hat diese Deutung schon Milchhöfer a. a. O. S. 183 bezeichnet.

[3]) Monum. antichi dei Lincei vol. IX, tav. 3.

sind in ihrem Äusseren von Grund aus verschieden. Einerseits macht sich ein Verlust, anderseits ein Gewinn des Kunstvermögens geltend. Das Bild der Taf. 16 repräsentiert uns den Abschluss einer glänzenden Kunstepoche, in der stilvolle Zeichnung und eine wunderbar entwickelte Technik die Hauptfaktoren bilden. Eine streng gebundene Accuratesse erstreckt sich bis in die kleinsten Linien, die alle ihren sicheren unverrückbaren Platz in dem grossentwickelten Schema einnehmen. Alles ist konventionell bei den Figuren von ihrem Scheitel bis zu den Zehen herab, aber dennoch welche Eleganz in der Zeichnung, welch technisches Können in der Stiftführung! Sicher hat der Maler, ehe er eine Linie zog, sich zuvor des richtigen »Gehens« vom Stifte auf einer andern Fläche versichert.

In der Opferscene tritt die zeichnerische Bravour gänzlich in den Hintergrund. Die Figuren erscheinen in natürlicher Einfachheit und lassen in ihrer ganzen Darstellung die Verwendung des lebenden Modelles durchblicken. Der Stift bleibt in der Sorgfältigkeit des Linienzuges bedeutend zurück, besonders macht sich dies bei kleinen Bögen bemerkbar. — Leider kann all das in der Wiedergabe nicht zur Anschauung gebracht werden. — Auffallend ist, dass mit der ungeübteren Stiftführung sich sofort eine gewisse Sorglosigkeit und Gleichgültigkeit in einzelnen Teilen der Zeichnung einstellt, so leiden besonders Hand- und Fussformen. Diese sind bei unserer Nike noch mit liebevoller Hingabe behandelt, während sie bei der rechten Figur mit wenigen Strichen nur flüchtig dargestellt sind.

Dieses Nachlassen der Sorgsamkeit, diese ungleichmässige Arbeit in ein und demselben Bilde ist einer ganzen Gruppe von hervorragenden Werken eigen und deutet in der ganzen Erscheinung auf die Schlussepoche der Vasenmalerei in Griechenland hin, die zu Gunsten der Tafelmalerei, der sich alle bedeutenden Kräfte zuwandten, mehr und mehr vernachlässigt wird. Der Erfolg dieser letzteren Kunst schimmert deutlich durch die gleichzeitigen Vasenmalereien hindurch. Unser Bild ist dafür ein prächtiges Beispiel. Nicht allein die fesselnde, ruhig abgewogene Stimmung desselben, sondern auch der Gebrauch des lebenden Modells, der in der Nike sich klar zu erkennen giebt, weist auf die Tafelmalerei hin. Keinesfalls arbeitete jedoch der Vasenmaler direkt nach dem Leben, denn dazu ist der ganze technische Apparat, den das Modellzeichnen verlangt, für die einfachen Bilder ein viel zu komplizierter. Anders war es dagegen in der auf malerischem Prinzip beruhenden Tafelmalerei, die nur durch direkte Naturnachahmung prosperieren konnte und bei ihrer bequemen Arbeitsweise in diesem Schaffen nirgends behindert war. (K. R.)

TAFEL 20

ATTISCHER KRATER AUS FALERII MIT HERAKLES' EINTRITT IN DEN OLYMP

(ROM)

Der glockenförmige attische Krater aus Falerii, den wir hier zum erstenmale veröffentlichen, und der sich im Museo der Villa Papa Giulio zu Rom befindet[1]), gehört zu den prächtigsten, feinsten Vasen der Epoche des peloponnesischen Krieges, die wir besitzen. Die Zeichnung ist der Hydria des Meidias (Taf. 8, 9) sehr nahe verwandt; doch sind die Figuren hier grösser und alles ist noch reicher an feinen Einzelheiten als dort.

Das Bild der Vorderseite stellt dar, wie Herakles nach all seinen irdischen Mühen endlich den verdienten Lohn empfängt, indem er von seiner Schutzgöttin Athena in den Olymp eingeführt und dem Vater Zeus vorgestellt wird. Hier darf er fortan bleiben und die jugendblühende Hebe, die Tochter der Hera, wird ihm zur Gemahlin gegeben. Die alte Zeit stellte diese Einführung des Herakles als einen steifen Zug dar, wo voran Hermes, dann Athena, dann Herakles auf den thronenden Zeus zuschritten. Wenn hier einmal etwas Lebendigeres vorkam, so war es ein Zug von derber Deutlichkeit, etwa wie Athena den schüchternen Helden am Arme fasst und vor den Thron des Zeus zerrt, oder wie Herakles sein Staunen über den Olymp durch eine steife Handbewegung ausdrückt.[2]) Ganz anders ist die Scene hier individualisiert. *Zeus* (Ζευς) sitzt gelassen lässig als grosser Herr auf dem Throne und blickt, nicht ohne Neugierde, auf die Erscheinung des gewaltigen Sohnes (Ηρακλης), der stolz und selbstbewusst, ganz nackt, aber mit seiner Keule und seinem Löwenfell in den Händen vor ihn tritt, den gespannten Blick auf ihn gerichtet. Zwischen beiden steht *Athena* (Αθηναα), halb zu Herakles, halb zu Zeus gewandt: sie ist die Vermittlerin, die Sprecherin. Man glaubt es zu hören, sie hält eine wohlgesetzte, eine eindringliche Rede im Stile gleichzeitiger euripideischer Tragödien. In eleganter Pose setzt sie den linken Fuss auf eine kleine Erhöhung auf, fasst den Speer hoch mit der Linken und begleitet die an Zeus gerichteten Worte mit den bewegten Fingern der Rechten. Sie ist nicht mehr die schlichte, phidiasische Parthenos, sondern hat glänzendes Prachtgewand; sie trägt einen feinen ionischen Chiton mit geknüpften Ärmeln, darüber aber ein steifes Festkleid, das gar keine Falten wirft; es ist bedeckt mit gekreuzten Schnüren, die wohl von Perlen zu denken sind, und in den viereckigen Feldern sind Kreuze, die wohl aufgenähte Goldplättchen andeuten. Oben (rechts neben der Ägis sichtbar) und unten ist ein breiter Streif mit ge-

---

[1]) Erwähnt in den Notizie degli scavi 1887, p. 315.

[2]) Vgl. in Roschers Lexikon d. Mythol. I, 2217, 2238 f.

stickten Figuren von Rossen und Siegesgöttinnen. Auf der Brust liegt die Ägis; über den rechten Arm und den linken Oberschenkel fällt ein elegant umgeworfener schmaler Shawl. Das lockige Haupt deckt der attische Helm mit dem dreifachen Busch, der seit Phidias Parthenos zur solennen Erscheinung der Göttin gehörte; die seitlichen Büsche werden von Flügeln getragen. Die emporgeschlagenen Backenklappen sind mit Greifen geziert. Zwischen Athena und Zeus schwebt *Nike* (Νιxη) im duftigen Gewande mit den zierlichsten Falten; sie hält einen Kranzzweig bereit, der für Herakles bestimmt ist. Andere Vasen stellen dar, wie Herakles von Zeus selbst den Kranz empfängt oder wie Nike vor Zeus ihn bekränzt.[1])

Hinter Zeus aber steht stolz und unmutig die königliche Hera (Ηρα), die sich halb zu Hermes umwendet und absichtlich Herakles nicht anblickt. Sie stützt ihr Scepter auf und stemmt die Rechte in die Seite. Ihr Peplos ist am Überschlag und unten prächtig geziert. Auf dem Kopfe trägt sie ein Diadem aus Blüten und einen langen gefransten Schleier. Die Figur des *Hermes* ist leider nicht vollständig; er setzt den linken Fuss auf eine Erhöhung, hält das Kerykeion in der Linken und spricht, mit der Rechten die Worte begleitend, zu Hera. Eine besonders interessante Einzelheit bilden die Flügel, die direkt auf den Haaren aufgesetzt erscheinen. Es ist dies wohl das älteste Beispiel von am Kopfe selbst, nicht am Hute ansetzenden Flügeln bei Hermes, das wir kennen.

Zwischen Hermes und Hera ist ein Schädel eines Opferstieres mit geknoteter heiliger Binde als an der Wand hängend gemalt. Der Maler konnte sich den Olymp nicht anders denken als die irdischen Wohnungen der Götter, ihre Heiligtümer, in denen die Schädel der Opfertiere aufgehängt zu werden pflegten.

Hinter Herakles steht nahe bei ihm noch eine weibliche Figur, deren Name, wie der des Hermes, durch die Fragmentierung der Vase uns verloren gegangen ist. Sie steht ruhig und fest auf beiden Füssen, wie etwas erwartend, und die Hände hält sie, als ob sie etwas in Empfang zu nehmen sich bereit halte. Auch sie blickt gespannt auf Zeus. Sie trägt dasselbe Prachtgewand wie Athena und dazu einen im Rücken herabhängenden Mantel. Wie Hera trägt auch sie ein Blütendiadem. Ein kleiner, aber doch wie immer auf den Vasen als erwachsener Knabe gebildeter *Eros* steht, auf einer Erhöhung gedacht, neben ihr, lehnt seine Linke auf ihre Brust und stützt die Rechte in die Hüfte. Ich möchte in diesem Mädchen die Herakles bestimmte Braut, der Hera Tochter *Hebe* vermuten, die nur auf den Wink des Zeus wartet, um den stolzen Helden liebend zu empfangen, ihm Fell und Keule abzunehmen und ihn nach allen seinen Mühen durch die Liebe zu trösten, die der kleine Eros neben ihr versinnbildlicht.

Von den Einzelheiten dieser überreichen feinen Zeichnung sei hier nur hervorgehoben, dass nicht nur, wie auf der Meidiashydria, die männlichen, sondern auch die weiblichen Köpfe eine Trennung der Stirne in die obere und untere Hälfte zeigen, und zwar ist diese Trennung hier durch je zwei feine Striche angedeutet. Auf einer schönen Grabvase dieser Stilperiode in Berlin [2]), auf welcher

[1]) Vgl. in Roschers Lexikon I, 2339, Z. 5 ff.

[2]) In meinem Kataloge No. 2373; ungenaue Abbildung in Arch. Ztg. 1882, Taf. 5 (vgl. meinen Katalog S. 648).

die Figuren noch grössere Dimensionen haben, sind nicht nur die Frauenstirnen, sondern auch die des schwebenden Eros so geteilt.

Beachtenswert ist ferner der Thron des Zeus. Der Versuch, ihn verkürzt in Perspektive darzustellen, ist dem Maler zwar nicht geglückt; aber interressant sind die Einzelheiten des Schmuckes. Die Thronbeine, die dem alten Typus folgen, schliessen mit ionischen Voluten ab. An der niederen Seitenlehne scheint wie gewöhnlich eine Sphinx als Stütze und ein Widderkopf am Ende angedeutet zu sein. Die Rückenlehne aber, und dies ist das Interessante, zeigt vier Friese mit Bildwerk übereinander. Ich habe anderwärts früher nachgewiesen, dass Bilderschmuck in metopenartigen Feldern an den Rücklehnen monumentaler Götterthrone üblich war, was für die Rekonstruktion des amykläischen Thrones von entscheidender Bedeutung ist.[1]) Wir lernen hier, dass auch Friese — denn solche scheinen hier angedeutet — an eben dieser Stelle vorzukommen pflegten.

Die Rückseite des Kraters zeigt ein flüchtiges bakchisches Bild, zwei Mänaden und zwei Silene. Die eine Mänade trägt die Nebris und hält Thyrsos und Weinkanne; der eine Silen hat als Greis weiss gemaltes Haar an Kopf, Bart und Schweif.[2])

Dass unser Krater mit der Hydria des Meidias (Taf. 8, 9) durch die engste Verwandtschaft des Stiles wie der Technik (über letztere vgl. unten) verbunden ist, lehrt eine Vergleichung sofort. Allerdings wird man auch mancher kleiner Unterschiede gewahr; allein diese erklären sich zumeist durch die verschiedene Aufgabe und die verschiedene Gesamtanordnung der Komposition, durch welche die Figuren grösser wurden als dort. Deshalb sind sie mit einer reicheren Fülle von Einzelheiten ausgestattet als dort. Auch erklärt sich die Verschiedenheit der Proportionen dadurch: hier sollte nur eine Reihe von Figuren den hohen Raum füllen; deshalb mussten diese mehr in die Länge gezogen, die Proportionen schlanker werden. Dass die Proportionen der Figuren mit der Art des zu füllenden Raumes schwanken, ist eine oft an einer und derselben Vase zu beobachtende Thatsache. Im übrigen sind die Übereinstimmungen der so sehr charakteristischen Zeichnung von Köpfen und Gewand, von Schmuck und Haar, von Inschriften u. a. so stark, dass wir es als sehr wahrscheinlich bezeichnen müssen, dass Meidias der Maler auch dieser Vase war. Was diesem Bilde im Verhältnis zu der signierten Hydria an schwungvoller Bewegung abgeht, ersetzt es reichlich durch die überlegte feine psychologische Motivierung der Figuren. (A. F.)

Die Technik.

Die Vorzeichnung ist kräftig. Die beachtenswerten Änderungen, die stattfanden, sind auf unserer Tafel im schwarzen Grunde sichtbar. Der linke Arm des Zeus war anfangs ebenso abgebogen, wie der der beiden zunächst stehenden Figuren; das Unschöne der gleichmässigen Bewegungen veranlasste jedoch den

[1]) Meisterwerke d. griech. Plastik S. 703 f.

[2]) Vgl. zu dieser seltenen Erscheinung eine attische Vase derselben Epoche, Sammlung Sabouroff Taf. 57 und dazu Text S. 2.

Künstler, eine Abwechselung eintreten zu lassen. Der hiedurch freigewordene Raum wurde durch die kleine Nike ausgefüllt.

Diese Korrekturen sprechen anscheinend gegen einen vorausgegangenen, anderswo stattgefundenen Entwurf des Bildes. Doch nur scheinbar, denn die Kompositionsänderungen sind zweifellos zuerst auf einer andern als der Vasenfläche selbst erprobt worden. Ein solch graziöses Figürchen wie unsere Nike fliesst nicht so ohne weiteres, so unmittelbar aus der Hand eines Künstlers, und kann nicht mit einem Wurfe dem gegebenen Raume so vorzüglich angepasst werden. Die Nike hatte übrigens, der räumlichen Disposition mehr entsprechend, den rechten Vorderarm ausgestreckt. Der Künstler bewegte denselben jedoch nach aufwärts, um die ganze Erscheinung des Figürchens mehr abzurunden. Diese kleine Änderung lässt noch mehr wie die ausgeführten Zeichnungen selbst erkennen, welch feines Gefühl für die Harmonie der Bewegung den griechischen Künstlern eigen war.

Als symmetrisches Gegenstück zu dem Tierschädel ist in dem Raume über der Heraklesfigur ein herabhängender Kranz vorgezeichnet, doch sah der Künstler von der Ausführung desselben ab und setzte dafür die linke Hand der Athene mehr raumfüllend weiter nach links. Solche Änderungen kommen häufiger vor und benötigten natürlich keiner zeichnerischen Erwägung. Konstatiert muss aber hier werden, dass eine tiefer in die Komposition eingreifende Änderung nur in den seltensten Fällen stattfand. Die Körperzeichnungen blieben, was Haupthaltung und Bewegung anbelangt, vom ersten Augenblick der Vorzeichnung an stabil, und nur hin und wieder wurde ein Kopf, ein Arm oder ein Bein in andere Lage, andere Stellung gebracht.

Ausser den genannten Besonderheiten ist in unserer Vorzeichnung noch ein hohes, schilfartiges Gewächs zu erwahnen, das zwischen Herakles und Athene sich eingezeichnet findet.

Die Stiftlinien sind schön und mit grosser Präcision aufgesetzt. Linienfehler finden sich nirgends. Der Normalstrich erscheint zumeist bei längeren, geradegezogenen Linien, sonst herrscht die Mulden- und eingratige Linie vor. Die Quadratmuster auf den Kleidern sind mit Stift, die Punkte auf dem Löwenfell mit Pinsel dargestellt, die Stirnfalten ebenfalls mit dem letzteren, nur die Aphroditens mit dem Stifte. Das Nikengewand und einige andere Gewandteile ausgenommen, finden sich überall Stiftumrisse vorgezogen.

Was mit weisser Farbe aufgetragen wurde, lässt unsere Tafel gut erkennen. Der Schleier Heras wurde mit dem Vorzeichenstift in den schwarzen Grund vorgezeichnet, ohne dass der Stift den Firnis durchdrungen hätte. Die wenigen, den Boden bezeichnenden Linien sind wie bei der Meidiasvase in den Grund gegraben, doch wird hier der Firnis teilweise mit fortgenommen, so dass der Ton hin und wieder zum Vorschein kommt. Die gleichmässige Lasur hat etwas gelitten.

Lassen wir schliesslich noch einen kurzen Vergleich zwischen unserem Bilde und dem zur gleichen Stilgruppe gehorenden Meidiasbilde auf Taf. 8 folgen.

In den Grössenverhältnissen der einzelnen Körperformen weichen die Kopflängen erheblich voneinander ab; in 20 gehen $7^1/_2$, in 8 nur $6^1/_2$ auf die ganze Körperlänge. Dort haben alle Hände so ziemlich das richtige Normalmass, hier erhielt die rechte Hand der Athene eine Länge, die der ganzen Kopfhöhe gleichkommt. Das Längenverhältnis der Beine ist in beiden Bildern das gleiche, die Mitte der Figuren fällt überall auf dieselbe Körperstelle.

Der Faltenwurf auf Taf. 20 steht bei der Eigenartigkeit einzelner Gewänder gegen den auf Taf. 8 zurück. Nur das Nikengewand und das bei den Oberarmen sichtbar werdende Untergewand der Athene zeigt jene geschmeidige und leichte Behandlung wie 8.

Die Vorzeichnung, in 20 tief eingesetzt und späterhin vielfach abgeändert, vollzog in 8, kaum sichtbar, eine leichte Hand in einem Wurfe.

Die Formen der Stiftlinien sind auf beiden Bildern gleichartig, doch ist der Zug der Linien in 8 flüssiger als in 20.

Im Detail finden sich viele Ähnlichkeiten. So deckt sich die Art der Gesichts- und Muskulaturzeichnung vollkommen. Gleiche Motive treten beiderseits auch in den Kleiderverzierungen auf. Die Haare zeigen in technischer Beziehung dieselbe Weise. Stirnfalten finden sich im Bilde von 20 auch bei den Frauen, nirgends jedoch die sehr charakteristische Halslinie unter dem Kinne der im 3/4 Profil gezeichneten Gesichter von 8. (K. R.)

TAFEL 21

ITALISCH-IONISCHE AMPHORA AUS VULCI

(MÜNCHEN)

Wir geben hier eines der besten Exemplare einer nicht häufigen Gattung von Gefässen, die nur in Etrurien, besonders in Caere und Vulci gefunden wurden und auch in Etrurien gefertigt sind, allein von Griechen ionischer Herkunft, die sich dort niedergelassen hatten. Wir dürfen das Gefäss als ein altionisches bezeichnen, obwohl es in Etrurien nicht nur gefunden, sondern auch gemacht worden ist. Es gehört der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. an.[1])

Von der Thätigkeit fremder griechischer, besonders ionischer Künstler in Etrurien haben wir aus eben dieser Epoche noch manche Zeugnisse. Besonders enge hängen mit der hier repräsentierten Vasenklasse gewisse goldene Fingerringe mit gravierten Bildern zusammen; sie finden sich an denselben Orten wie die Vasen; sie gleichen jenen im Stile und dem benützten Typenvorrate vollkommen; auch sie sind Produkte ionischer Künstler in Etrurien. Diese waren wahrscheinlich von der kleinasiatischen Stadt Phokaea hergekommen; denn diese war es, die eben in der Periode jener Denkmäler im regsten Verkehr mit Etrurien gestanden hat.

Es muss damals mehrere Ateliers solcher ionischer Vasenmaler gegeben haben, die sich in Etrurien niedergelassen hatten. Wir besitzen Produkte verschiedener Fabriken dieser ionischen Art aus Etrurien, die sich in Technik, Stil und Typen unterscheiden, die aber alle derselben Epoche, der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts und zwar nur einer relativ ganz kurzen Zeit angehören. Ein Teil dieser Fabriken ist offenbar rasch wieder eingegangen, ein Teil erhielt sich zwar, verfiel aber bald in Barbarisierung. Schon die auf die Eingewanderten nächstfolgende Generation ist völlig barbarisiert.

Gerade an die durch unsere Amphora vertretene Klasse von Gefässen schliessen ganz unmittelbar, und durch viele Übergänge aufs engste verbunden, Gefässe an, welche schon stark barbarisieren und als etruskische, nicht mehr als ionische Produkte bezeichnet werden müssen. Es ist dies eben die Fortsetzung der von den Fremden im Barbarenlande gegründeten Fabrik. Die Thatsache ist

---

[1]) Ich habe meine oben vertretene Anschauung über diese Vasenklasse näher ausgeführt in Antike Gemmen, Bd. III, S. 84 f. und 88 ff. Hier sind auch die Gründe angegeben, weshalb ich meine frühere Vermutung, dass die Vasen aus Kyme in Campanien stammten (Arch. Anzeiger 1889, S. 51; in Roschers Lexikon d. Myth. I, 2221, 57) aufgegeben habe. — Die Vermutung Dümmlers, dass die Vasen vom Pontos herstammten, widersprach allen thatsächlichen Verhältnissen. — Vergl. über die Vasenklasse: Dümmler in Röm. Mitth. II, 1887, S. 171 ff. (die Zusammenstellung hier bedarf der Sichtung und Sonderung, vgl. Ant. Gemmen III, S. 89, 4). Pottier, catal. des vases du Louvre I, p. 496 f., 538 f. Endt, Beiträge zur ionischen Vasenmalerei, 1899, S. 39 ff.

überaus interessant und wichtig; sie giebt vor allem den Beweis, dass die Gefässe der hier vertretenen Klasse wirklich in Etrurien gemacht sind.

Auch in den in dieser Klasse behandelten Stoffen zeigt sich zuweilen der Einfluss der italischen Umgebung, wie denn eine Amphora der Art wie die hier vorliegende den Kampf des Herkules mit der lanuvinischen Juno im Ziegenfelle darstellt, welcher der Kunst in Etrurien in jener Epoche auch sonst ganz geläufig ist.[1])

Die Amphora, die unsere Tafel wiedergiebt,[2]) ist von schlichter, altertümlicher Form. Die Feinheiten scharfer gegliederter Profilierung, welche in der jünger archaischen Epoche an Mündung, Fuss und Henkeln aufkommen, sind ihr noch fremd. Das ganze Gefäss zeigt den blassrötlichen Thongrund; nur die Henkel und der an sie anstossende Raum, die Mündung und der Fuss sind schwarz gefirnisst. Der Bauch ist durch die Malerei in mehrere Streifen gegliedert, den Hals ziert ein Ornament. Ganz dieselbe Form und Einteilung der Dekoration zeigen die altattischen Amphoren der sog. »tyrrhenischen« Klasse, die mit den altionischen in vielfacher enger Beziehung stehen.[3])

Das Ornament des Halses wiederholt sich auf dem breiten, die Mitte des Bauches umziehenden Bande; es ist ein lockerer Mäander mit eingestreuten Sternen, ein Ornament, das der altionischen Kunst speziell charakteristisch ist;[4]) es ist auch beliebt an gewissen architektonischen Terrakotten Etruriens,[5]) die ebenfalls von ionischen Künstlern herzurühren scheinen, die sich in der Fremde niedergelassen hatten.

Das Hauptbild befindet sich, wie immer bei diesen Amphoren, auf der Schulter. Es ist eine zusammenhängende Darstellung, die nur durch den Henkel und die mit diesem zusammenhängenden schwarz gefirnissten Streifen in zwei Hälften geschieden wird.

Einerseits ist *Paris* dargestellt, als der Hirte auf dem Berge Ida. Seine Herde, durch drei Rinder angedeutet, steht hinter ihm; der Hund bewacht die Tiere. Auf dem Rücken eines der Rinder hat sich ein Rabe niedergelassen; die Figur dient zunächst zur Füllung des Raumes, trägt aber sehr zur Belebung des Ganzen bei. Paris ist nicht, wie es in der altattischen Kunst gewöhnlich ist, als bärtiger Mann, sondern der Vorliebe altionischer Kunst für bartlose Jugendlichkeit entsprechend, unbärtig gebildet. Er trägt einen weissen mit Sternchen geschmückten Mantel. Eben solche auf das Gewand aufgesetzte Sternchen kommen auch in der ionischen Vasenmalerei in Kleinasien selbst vor.[6]) Wir werden sie auf unserer Vase gleich noch bei zwei Figuren finden. Das Haar fällt Paris in langen Locken

---

[1]) Es ist bare Willkür, wenn man das Bild der Vase von den anderen völlig gleichartigen Darstellungen in Etrurien hat trennen und dort eine nur in moderner Phantasie existierende griechische Göttin mit Ziegenfell hat erkennen wollen. Vergl. meine Antike Gemmen, Bd. III, S. 88, Anm. 6; auch die Bemerkungen von Böhlau zu Dümmlers kleinen Schriften III, S. 254. Anm. 2 werden hierdurch erledigt. — Vergl. noch in Roschers Lexikon I, 2221. 2263 ff.; Beschreib. d. Glyptothek, 1900, S. 69 f. 73.

[2]) O. Jahn, Beschr. d. Vasensamml. zu München No. 123. Abg. Gerhard, auserl. Vasenb., Tafel 170. Panofka, Parodien, Taf. 2, 6.7. Sal. Reinach, répert. des vases peints II, 86, 7—9. Von Erwähnungen vergl. Dümmler in Röm. Mitth. II, 1887, S. 174. VIII. Endt, Beiträge zur ion. Vasenmal., S. 39, X. H. Thiersch, tyrrhen. Amphoren, S. 116; 113, Fig. 5.

[3]) Vgl. H. Thiersch, »tyrrhenische« Amphoren, 1899; über die Form, S. 11 f.

[4]) Vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik, S. 255, 6

[5]) Vgl. ebenda S. 252 ff.

[6]) Scherbe aus Klazomenae in Athen. Mittheil. XXIII, 1898, Taf. 6, 1.

in den Rücken; mit der Linken stützt er eine Lanze auf, die Rechte streckt er zum Willkomm dem feierlichen Zuge entgegen, der von der anderen Seite her kommt.

Voran geht hier ein alter Mann mit weissem Bart und Haar; er trägt den langen weissen Linnenchiton, der die Älteren und Vornehmeren zu jener Zeit charakterisierte und darüber den Mantel.[1]) Die Rechte ist zum Grusse erhoben, die Linke trägt den gewundenen Heroldsstab. Man hat diesen Greis als Zeus deuten wollen, was aber durchaus nicht angeht. Wie sollte Zeus selbst voran zum Ida gehen, da er doch seinen Boten Hermes geschickt hat! Auch würde Zeus niemals so als Greis gebildet worden sein. Allein die Gestalt nur für eine bedeutungslose »Füllfigur« zu erklären, wie neuerdings vorgeschlagen worden ist,[2]) hiesse dem Maler entschieden unrecht thun. Schon der hervorragende Platz an der Spitze des Zuges wäre für eine Füllfigur recht wenig passend. Die ganze Komposition ist aber überlegt und sinnvoll; so muss auch diese Gestalt ihre Bedeutung haben. Es kann wohl nur *Priamos* gemeint sein, der voran geht und den Weg zu seinem Sohne auf dem Ida weist. Das Kerykeion, den Botenstab, trägt auch er in der Eigenschaft als Gesandter. Eine andere Amphora dieser selben Klasse[3]) stellt auf beiden Seiten nur einen Zug von Gesandten dar, die solche und etwas einfachere Stäbe tragen.

Auf den Priamos folgt *Hermes*, nach der Weise der altionischen Kunst unbärtig,[4]) im besternten Mantel, das Kerykeion in der Linken. Auf dem Kopfe trägt er als Wanderer einen hohen Pilos mit Krempe, den er mit einem Sturmbande unter dem Kinn befestigt hat. Er wendet sich um zu den ihm folgenden Göttinnen, die er dem Paris vorstellen soll, damit dieser über die Schönheit derselben entscheide. Ihrem Range entsprechend geht *Hera*, die Himmelskönigin, voran; sie hat als Ehefrau den Mantel über den Kopf gezogen und fasst ihn mit der Rechten, sich entschleiernd. Dies Motiv blieb bei Hera noch in der Kunst des freien Stiles beliebt; auch im Götterkreise des Parthenonfrieses erscheint sie nach diesem Typus. *Athena* folgt; sie hat den besternten Mantel um die Hüften geschlungen, da sie den Oberkörper frei haben will; der Chiton mit Oberärmeln ist schwarz gemalt; vor der Brust ist etwas wie ein Tierkopf; es kann dies nur die Andeutung der Ägis sein sollen. Die lang herabfallenden Haare sind ganz wie am Paris behandelt. Der Helm hat eine ungewöhnliche Form mit breitem Nacken- und Stirnschirm, aber ohne Busch. Hals- und Armbänder vervollständigen die Tracht. In der Linken ihre Lanze tragend, macht die Rechte eine Bewegung, wie um zu sagen »da bin ich«. Dass der Mund zu freundlichem Lächeln verzogen ist, deutete der Maler bei dieser wie bei der folgenden Figur durch eine kleine Falte in der Wange hinter dem Mundwinkel an.

Aphrodite ist die letzte; bescheiden kommt sie hinterdrein und wird doch siegen über ihre stolzen Mitbewerberinnen. Sehr interessant ist es, wie der Maler mit seinen geringen Mitteln die Göttin zu charakterisieren verstanden hat. Er gab ihr ein dünnes, durchsichtiges Gewand, das Schenkel und Waden deutlich erkennen

---

[1]) Die Figur allein ist, ihrer Tracht wegen, abgebildet bei H. Thiersch, tyrrhen. Amphoren, S. 113, 5. — Zu vergleichen ist der Greis auf den Amphoren verwandter Art im Louvre, Pottier, vases antiques du Louvre pl. 53. E 704; p. 67 und in der Bibl. nat. zu Paris, de Ridder, catal. des vases I, No. 172.

[2]) Zahn in Athen. Mittheil. 1898, S. 46, Anm. 2.

[3]) Röm. Mittheil. II, 1887, Taf. 8, 1.

[4]) Vgl. Antike Gemmen, Bd. III, S. 97.

1*

lässt. Mit der Linken fasst sie das Gewand vor der Mitte des Leibes, ein Motiv, das bei Aphrodite in der archaischen Kunst typisch ist,[1]) die Rechte erhebt sie. Ihr Mantel ist über die beiden Schultern gelegt und ist wesentlich kleiner und eleganter als der der Hera. An den Füssen trägt sie zierliche Schnabelschuhe, eine kleinasiatische Tracht, die damals auch nach Etrurien übertragen ward. Die Haare fallen in den Rücken; doch den Kopf ziert eine hohe spitze Haube (auf der halbrunde Linien sichtbar sind). Die Art von Kopfbedeckung ist ebenfalls ursprünglich kleinasiatisch und kam von dort nach Etrurien, wo sie sich als Mode festsetzte; doch auch in Athen tritt sie zuweilen unter ionischem Einflusse auf.[2]) Am Ohre ist ein grosser runder Schmuck ionischer Art,[3]) am Halse ein Perlenband angedeutet.

In der Zeichnung des einzelnen ist zu beachten, dass die Augen der Männer nicht wesentlich anders als die der Frauen gebildet werden. Die konventionelle Scheidung der attischen Malerei (vergl. die Françoisvase) ist der altionischen fremd geblieben. Eine weitere Eigentümlichkeit ist das starke Heraustreten des Gesässes und der Waden bei den männlichen wie weiblichen Figuren, verbunden mit enger Taille und vortretender Brust. Korinthische und chalkidische Typen sind vollständig anders; bei den attischen zeigt sich zuweilen der Einfluss jener ionischen Manier, allein nur in beschränktem Masse. Dagegen ist jene Bildung auf den kleinasiatisch-ionischen Vasen sehr auffallend.[4]) Sie hängt mit einem gewissen Ideale der menschlichen Gestalt zusammen, das sich von der ionischen Kunst direkt in die mykenische zurück und von da wieder weit in prähistorische Zeiten zurück verfolgen lässt.

Die Gewänder sind natürlich, wie immer im alter archaischen Stile, noch völlig faltenlos. Die Lebendigkeit der Gesichter und der Bewegungen unserer Figuren, wohl auch die oben angedeutete altionische Eigentümlichkeit ihrer Körperbildung, haben es veranlasst, dass man früher, als man der archaischen Kunst noch fremd gegenüber stand, bei diesem Bilde von »Karikatur« oder »Parodie« reden zu müssen glaubte.[5]) Dieser Standpunkt ist glücklicherweise als längst überwunden zu bezeichnen.

Der Tierfries, der unten herumläuft, zeigt eine Sirene, zwei Löwen, zwei Panther und zwei Greife, alle nach links hin gereiht. Von der Sirene gehen Lotosknospen aus.[6]) Der Greif hat geschlossenen Schnabel und einen roten Lappen unterhalb desselben, der vom Hahn entlehnt ist; es ist mir diese Bildung sonst nicht erinnerlich. Die Ohren sind spitz; es fehlt aber der Aufsatz zwischen den Ohren. An allen Tieren ist die Unterseite des Bauches weiss gemalt, um die in der Natur regelmässig hellere Farbung dieses Teiles des Felles der Tiere anzudeuten. Es scheint dieser Ausdruck einer richtigen Beobachtung der Natur zuerst

---

1) Vgl. Olympia IV, die Bronzen Nr. 74, S. 24 und die dort erwähnten Statuetten aus dem Temenos der Aphrodite in Naukratis. Vgl. ferner was ich in Roschers Lexikon d. Myth. I, 408, 62 ff., in Meisterwerke d. griech. Plastik, S. 715, und in den Sitzungsber. d. bayer. Akademie 1901, S. 380 bemerkt habe.

2) Gerade bei Aphrodite z. B. auf der Schale des Oltos und Euxitheos, Monum. d. Inst. X, 33. Vgl. in Berl. philol. Wochenschr. 1888, Sp. 458.

3) Vgl. Meisterwerke d. gr. Plastik, S. 255, 2.

4) Vgl. z. B. Fl. Petrie, Tanis II, pl. 29, 1.

5) So noch O. Jahn in seiner Beschreibung: »Karikaturenhaft archaisierender Stil« (?). Panofka reihte das Bild unter die Rubrik »Parodien« ein.

6) Vgl. darüber Meisterwerke d. griech. Plastik, S. 253, 6.

in der alten ionischen Kunst gefunden worden zu sein. Wie so viele andere ionische Elemente ward auch diese Malweise der Tiere von den altattischen Amphoren der sog. tyrrhenischen Klasse übernommen.[1]) Die korinthischen und anderen älteren attischen Vasen bedienen sich nur der roten Farbe, um jenen Teil des Körpers abzugrenzen. Die reichlichere Verwendung aufgesetzter weisser Farbe ging überhaupt von der ionischen Vasenmalerei aus. (A. F.)

DIE TECHNIK

Diese kleine, gut erhaltene Amphora ist für uns von besonderer Bedeutung, da in ihr schon die Technik vorliegt, die der schwarzfigurige Stil in der Folge beibehält. Der Schematisierung der Zeichnung, wie sie die Françoisvase bekundet, ist sie noch nicht anheimgefallen. Es spricht aus ihr vielmehr eine Kunst, die, von Firnis und Ritzung abgesehen, der gleichzeitigen Wandmalerei nicht fern stehen mag.

Die horizontalen Einteilungslinien sind durch freies Anhalten des Pinsels an das rotierende Gefäss entstanden und unterscheiden sich in ihrer sorglosen Ausführung sehr von jenen äusserst akkurat gezogenen Horizontallinien der sog. protokorinthischen Gefässe.

Der Firnis scheint in seiner Masse noch ungleichmässig gewesen zu sein, denn der Auftrag ist noch fleckig. Dünnere und dickere Schichten in hellen und dunklen Farben setzen im Wechsel ab.

Vorzeichnung ist keine zu sehen.

Die Silhouetten aller Figuren sind sehr gewissenhaft mit dem Pinsel gearbeitet; dort, wo grössere Flächen nachträglich mit Deckfarbe übermalt wurden, hat man von der vollständigen Ausfüllung der Silhouetten mit Firnis abgesehen. Die sorgfältige Ritzung fand vor dem Aufsetzen der matten Farben statt. Die Gesichtsprofile der drei Göttinnen, sowie die rechte Hand der Athena erhielten auf die weisse Ausfüllung hinauf eine Pinselzeichnung in roten Strichen. (Bei der Françoisvase fand die gleiche Behandlung an der weiblichen Figur mit hellemFirnis statt.)

Eine eigenartige, sonst nicht weiter auftretende Behandlung zeigt sich in der Figur der Aphrodite. Der Künstler malte, in dem Bestreben, der Göttin durchsichtige Gewandung zu geben, die Silhouette des Rockes weiss aus, setzte dann in diese die Konturen der Körperteile mit rotem Pinselstrich und überfuhr schliesslich das Ganze mit sehr ausgestrichenem Firnispinsel, derart, dass die Innenzeichnung noch deutlich sichtbar blieb. Auch die Haube ist in dieser Art hergestellt.

Die Lasur der Vase ist sehr hell, ihr Brand ziemlich hart. Aus letzterem Grunde zeigt sich auch der Firnis nicht glänzend, wie bei der leicht gebrannten Françoisvase, sondern geht mehr in das Graue über. (K. R.)

[1]) Vgl. H. Thiersch, tyrrhenische Amphoren, S. 89

TAFEL 22

DIE GERYONES-SCHALE DES EUPHRONIOS

(MÜNCHEN)

Diese attische Schale, die in Vulci in Etrurien gefunden ward[1]), ist ein hervorragendes Meisterwerk. Schon technisch ist sie ein Prachtstück. Die Schale ist sehr gross (ihr Durchmesser beträgt 0,428). Ihr nach älterer Weise noch etwas stark, mit kräftigem, wulstförmigem Rande gebildeter Fuss zeigt aussen auf dem Stamme ebenso wie auf der Unterseite statt schwarzen orangeroten glänzenden Firnis. Auf dem Fussrande stehen die Inschriften Χαχρυλίον ἐποίεσεν, „Chachrylion hat es gemacht", d. h. die Schale ging aus dem Atelier Chachrylions hervor, und Εὐφρόνιος ἔγραφσεν, „Euphronios hat es gemalt", d. h. er ist der Maler des Bildwerks. Mit jenem selben ungewöhnlichen aber farbenprächtigen orangeroten Firnis ist das ganze Innere der Schale bedeckt[2]) mit Ausnahme natürlich des Innenbildes, welches den gewöhnlichen schwarzen Firnisgrund zeigt.

Der schwarze Grund des Innenbildes stösst unmittelbar an den orangeroten Grund der Umgebung an und erhält durch diese eine prachtvoll wirkende Umrahmung. Darin liegt wahrscheinlich auch der Sinn dieser neuen Technik. Sie entsprang dem Bedürfnisse, das rotfigurige Schaleninnenbild mit seinem schwarzen Firnisgrunde von der ebenfalls gefirnissten Umgebung loszutrennen. Lange Zeit hat die rotfigurige Schale das schwarzfigurige Innenbild beibehalten, nur deswegen, damit der (dann rote) Grund des Innenbildes sich von der schwarzen Umgebung abhebe. Dann hat man dem rotfigurigen Innenbilde ein schmales thongrundiges Rändchen gegeben. Im epiktetischen Kreise finden wir diese beiden Lösungen, d. h. entweder schwarzfiguriges Bild oder rotfiguriges mit thongrundigem, schmalem Randstreifchen. Auf dieser Stufe der Entwicklung kam man auf den neuen Gedanken, dem Firnis selbst, der das Innenbild umgab, eine andere Farbe zu geben. Man hat dann entweder nur einen breiten Streifen des orangefarbenen Firnisses um das Innenbild gelegt oder, wie es hier geschehen, das ganze Innere rings um das Bild damit bedeckt.

---

[1]) O. Jahn, Beschr. d. Vasensammlung No. 337. Aus der Sammlung Canino erworben. Zuerst abgebildet in den Monum. des nouv. annales publ. par la sect. franç. de l'Inst. archéol. 1838, pl. 15, 16; nouv. ann., p. 107 (de Witte). Vgl. W. Klein, Euphronios[2], S. 53 ff. P. Hartwig, Meisterschalen S. 145 ff. Die Abbildungen in Guigniaut, religion de l'ant., pl. 180; Panofka, Vasenbildner, Taf. 4, 9, 10; Wiener Vorlegeblätter, Serie V, 3; Klein, Euphronios[2], S. 54, 55; Sal. Reinach, répert. d. vases, p. I, p. 238, wiederholen nur jene erste Abbildung.

[2]) Die rote Innenseite ist grösstenteils modern übermalt, doch ist der antike Grund vielfach unter der Übermalung erhalten.

Diese Technik hatte aber nur ganz vorübergehenden Bestand. Sie erscheint nur in der kurzen Übergangszeit zwischen dem epiktetischen Stile und dem der grossen Meister. Wir finden sie an einer Schale, die nach ihrer Signatur aus dem gleichen Atelier, dem des Chachrylion, hervorgegangen ist wie die unsrige; ferner an Arbeiten des Malers Epilykos, der den mit Chachrylion signierten Werken sehr nahe steht, endlich an mehreren Schalen, welche denselben Lieblingsnamen, den des Leagros, tragen wie die unsrige.[1]) Diese Arbeiten sind alle in einem engen Kreise und in kurzer Zeit entstanden. Es war nur ein vorübergehender Versuch, der bald aufgegeben wurde, weil die orangerote Firnisfarbe sich immerhin zu wenig von der Farbe des Thones selbst unterschied und man das leuchtende Schwarz doch vorzog.

Allein um das Innenbild von dem umgebenden Grunde zu trennen, griff man nun zu einem anderen Mittel: man legte ein schwarz auf Thongrund gemaltes Ornamentband, zumeist einen Mäander, um das Bild und erhielt so einen wirkungsvollen Rahmen und eine Abgrenzung gegen den schwarzen umgebenden Grund.

Es war diese Auseinandersetzung wichtig zum historischen Verständnis unserer Schale: sie ist geschaffen zur Zeit, wo man das Ornament um das Innenbild noch nicht verwendete, sondern sich bei schwarzer Umgebung mit dem thongrundigen Rändchen begnügte, wie dies noch bei der Sosias-Schale[2]) der Fall ist. Allein unmittelbar darauf ging man zu dem Ornamentband um das Innenbild über, und damit verschwand auch die ephemere Technik des orangeroten Firnisses wieder. Schon eine der Schalen mit dem Namen des auch auf der unsrigen gefeierten Lieblings Leagros zeigt das Randornament um das Innenbild[3]), das die übrigen Leagros-Schalen noch nicht haben.

Das Innenbild unserer Schale stellt nur eine Figur, einen jugendlichen Reiter dar. Das Bild ist, ohne dass die Natürlichkeit der Bewegung irgendwie beeinträchtigt wäre, vortrefflich in den runden Raum hineinkomponiert. Der Künstler hat es sogar verschmäht, unten einen geraden Strich als Bodenlinie zu ziehen; er weiss die Füsse des Rosses so zu stellen, dass sie dem Rund sich anpassen. Leider ist die Brust des Rosses schlecht ergänzt; der Kopf aber ist vorzüglich lebendig; das Tier wirft den Kopf lebhaft zurück, welches Motiv geschickt benutzt ist, um mit der Gruppe den Raum möglichst völlig zu füllen. Die Alten wendeten sehr scharfe Gebisse an; daher kommt es, dass die Rosse so oft wie hier mit geöffnetem Maul gegen das Gebiss sich wehrend dargestellt sind.

Sehr instruktiv ist es, diesen Reiter zu vergleichen einerseits mit dem auf einem runden Teller epiktetischen Stiles gemalten Reiter in skythischer Tracht, der die Lieblingsinschrift Miltiades trägt[4]), andererseits mit dem aus dem späteren Atelier des Euphronios hervorgegangenen, doch von Onesimos gemalten Reiter einer Schale des Louvre[5]) oder dem Reiter einer wohl von demselben Onesimos herrührenden Castellani'schen Schale.[6]) Es ist der Weg von Befangenheit zu

[1]) Vgl. die Ausführungen von Hartwig, Meisterschalen, S. 86 ff.

[2]) Berlin No. 2278. Antike Denkm. d. Inst. I, Taf. 9, 10.

[3]) Hartwig, Meisterschalen, Taf. 8, S. 102.

[4]) Percy Gardner, Catal. of greek vases in Ashmolean Museum No. 310, pl. 13. Furtw., Meisterwerke d. gr. Plastik, S. 56, Anm. 3. Helbig in den Sitzungsber. d. bayer. Akad. 1897, II, S. 278 ff.

[5]) Hartwig, Meisterschalen, Taf. 53.

[6]) Ebenda Taf. 54.

freier Eleganz, den die attische Zeichenkunst binnen weniger Dezennien durchlief, hier deutlich zu erkennen. Unsere Schale steht in der Mitte zwischen jenen beiden Vergleichspunkten.

Der vornehme junge Athener unseres Bildes trägt den flachen thessalischen Petasos und den derben thrakischen Reitermantel dazu,[1]) der, aus dickem filzigem Stoffe bestehend, gar keine Falten wirft. Die Reiterei war in Attika nichts eigentlich Heimisches. Die Heimat der Rossezucht und Reiterei lag im Norden, in Thessalien und Thrakien. So kamen thessalische und thrakische Kleidungsstücke gerade bei den Reitern damals in Athen auf. Auch die Pelzstiefel unseres Knaben gehören zu der fremden nordischen Tracht, deren Einfluss noch am Parthenonfries an vielen der attischen Reiter zu erkennen ist.

Die Umschrift um unseren Reiter heisst Λέαγρο[ς] καλός, »schöner Leagros«. Dieser hier als schöner Knabe gefeierte Leagros ist wahrscheinlich derselbe vornehme Athener, der 467 v. Chr. als Stratege starb. Unsere Schale wird, wie die übrigen den Leagros als schönen Knaben feiernden Vasen, die alle im Laufe ganz weniger Jahre entstanden sein müssen, der Zeit zwischen 510 und 500 entstammen.[2]) Die Lieblingsinschriften der Vasen beziehen sich in der Regel nicht auf die dargestellten Figuren; allein wenn Darstellung und Inschrift so gut zusammenpassen wie in unserem Falle, so liegt es freilich am nächsten, beide auch zusammenzunehmen, hier also in dem vornehmen jungen Athener, der sein Ross tummelt, den schönen Leagros zu sehen.

Die Aussenseiten der Schale zeigen den Schmuck eines liegenden Palmettenornamentes unter dem Bildfriese. Dieser füllt den ganzen Raum der Schale mit Bildwerk. Auch der beschränkte Platz unter den Henkeln ist dafür ausgenutzt und nicht für Ornament verwendet. Diese volle Verwertung des Raumes, den die Aussenflächen der Schale bieten, war damals eben erst aufgekommen, als unsere Schale entstand.

Es ist eine der Heldenthaten des Herakles dargestellt. Fern im Westen beim Untergang der Sonne liegt ein Eiland, Erytheia, in den Fluten des Okeanos, der die Welt umströmt. Hier haust der dreileibige Riese Geryones, der eine Herde wunderbarer Rinder besitzt, die sein Hirte Eurytion und sein Hund Orthros, der zweiköpfige, schlangenschwänzige, der Bruder des Kerberos, bewachen. Herakles setzt im Becher des Sonnengottes über den Okeanos, bekämpft und besiegt erst den Hund und den Hirten, dann auch den Riesen selbst, den ungeheuern dreileibigen Geryones. Die Herde der Rinder aber treibt er in langer Reise bis in seine Heimat nach Tiryns. Eurystheus opfert die Kühe hier der Hera.

Die Geschichte ist von der archaischen Kunst des sechsten Jahrhunderts häufig dargestellt worden. Euphronios, der Maler unserer Schale, schliesst sich ganz an seine Vorgänger an und ändert nur wenig. Alle wesentlichen Motive waren vor ihm schon geschaffen. Wie die Bewegung der Gestalten, so ist ihre Tracht bei Euphronios durchaus die traditionelle archaische.

Herakles erscheint in dem gewöhnlichen Kostüme (Beischrift Ηεραχλες) der schwarzfigurigen attischen Vasen, dem Chiton und dem darüber fest angezogenen

[1]) Vgl. im 50. Berliner Winckelmannsprogramm, S. 159 f.

[2]) Vgl. meine Ausführungen im Jahrb. d. arch. Inst. 1891, Anzeiger, S. 70, und in Berl. Philol. Wochenschr. 1894, S. 109. Dieser Datierung ist dann auch Hartwig gefolgt (bei Helbig in den Sitzungsber. d. bayer. Akad. 1897, II, S. 261).

Löwenfell. Nach archaischer Weise erscheint der Unterkörper im Profil, die Brust aber von vorne. In der vorgestreckten Linken hält er Bogen und Pfeile, in der Rechten zum Schlage erhoben die Keule. Dies ist ein in der archaischen Kunst sehr beliebtes Schema der Einzelfigur des Herakles; es ist nicht etwa ein von Euphronios eigens für diese Scene erfundenes, sondern fertig von Einzelfiguren des Helden übernommenes Motiv.[1]) Die älteren Vasen lassen ihn entweder mit dem Schwerte oder der Keule oder dem Bogen kämpfen. Indem Euphronios jenen alten Typus benutzte, verband er die beiden charakteristischen Waffen des Helden, Bogen und Keule. Mit gewaltigen Schritten schreitet Herakles aus. Die wuchtige Körperkraft des Helden ist in den mächtigen Schenkeln ausgedrückt, auf deren Muskulatur der Maler besondere Sorgfalt verwendet hat. Die die Keule führende rechte Hand, die schräg von der Seite gezeichnet sein sollte, ist nach archaischer Weise unnatürlich verdreht und in der Innenansicht gegeben. Der Riese *Geryones* (Beischrift Γερ]υονες) ist, wie er auf den altattischen Vasen immer erscheint, mit drei vollständigen aneinandergewachsenen Leibern dargestellt; der eine ist von einem Pfeile in das Auge getroffen und sinkt rückwärts mit dem Oberkörper; seine Kniee knicken ein; er würde niederstürzen, wenn er nicht mit den andern Leibern verbunden wäre. Diese beiden anderen stürmen noch mit voller Kraft mit geschwungenen Lanzen gegen Herakles an. Dies ganze Motiv des Geryones war Euphronios schon von seinen Vorgängern überliefert. Ein geflügelter Eber und ein Polyp sind die sichtbaren Wappenbilder der Schilde des Riesen. Am Boden zwischen Herakles und Geryones liegt hier der zweiköpfige, mit Schlangenschwanz versehene Hund *Orthros* ebenso wie auf einer alten chalkidischen Vase; wie dort liegt der Hund im Todeskampfe mit den Beinen zuckend auf dem Rücken; er ist von einem Pfeile des Herakles getroffen. Den Hirten Eurytion, den die chalkidische Vase zwischen die Beine des Geryones, die attischen zwischen Herakles und den Riesen legen, hat Euphronios zur Seite geschoben, mehr gegen seine Herde hin; mit der Figur des Gefallenen (Beischrift Εὐρυτιον) hat er den Raum unter dem einen Henkel passend gefüllt. Der Hirte ist durch das Fell und die Mütze charakterisiert. Sein Augenstern ist nach oben verschoben, wodurch das brechende Auge des Sterbenden angedeutet werden soll. Von dem untergeschlagenen rechten Unterbeine wird die Fussohle sichtbar.[2]) Eine Verkürzung darzustellen ist auch hier wie auf der ganzen Vase vermieden.

Die übrigen Figuren sind keine notwendigen Bestandteile des überlieferten Typus; sie treten nur erweiternd hinzu. *Athena* (Beischrift 'Αθε[ναια) begleitet wie so häufig ihren Lieblingshelden. Auf den chalkidischen Vasen steht sie ruhig hinter ihm als seine Beschützerin. Dies ist vollkommen im Sinne der alten Sage. Die Veränderung, die wir hier sehen, war keine günstige; hier schreitet Athena hinter Herakles heftig aus, als ob sie am Kampfe beteiligt sei; doch da ja Herakles den Riesen allein bewältigte, so liess der Maler Athena den Kopf umwenden, damit es nicht scheine, als ob sie mitkämpfe. Hinter ihr steht ruhig zuwartend der Freund des Herakles, *Jolaos* (Beischrift 'Ιολεος).[3]) Athena trägt den Schild

[1]) Vgl. meine Ausführungen in Roschers Lexikon I, Sp. 2141 f., 2150 f.

[2]) Ebenso ist das rechte Bein des Antaios auf dem später zu besprechenden Antaios-Krater des Euphronios gezeichnet.

[3]) Die Meinung, Athena mache den Jolaos aufmerksam, er solle mit seinen Genossen jetzt schnell die Herde rauben, ist thörichte moderne Fiktion. Der Jolaos des Euphronios ist übrigens aber

und die Lanze, beides in ganz archaischer, ungeschickter, befangener Weise. Der Schild müsste in Schrägansicht erscheinen; allein der Maler versteht sich noch gar nicht auf Verkürzung und zeichnet ihn ganz von vorne. Der rechte Arm und die die Lanze haltende Hand sind überaus eckig und leblos. Bei Euthymides findet man dergleichen nirgends. Wie ungleich besser ist die Hand mit der Lanze an der Hekabe des Euthymides (Taf. 14) gezeichnet!

Hinter Geryones eilt eine *Frau* herbei mit den Zeichen der Bestürzung; sie greift mit der Rechten an den Kopf und streckt die Linke gerade aus mit steif gereckten Fingern — ein völlig archaisches steifes Motiv. Der Mantel der Frau erinnert durch die welligen Pinsellinien an die Weise des Euthymides; doch muss zugegeben werden, dass Euthymides' Mäntel das hier befolgte Zeichenprinzip viel konsequenter und reicher entwickelt zeigen; der Mantel bleibt bei Euphronios viel mehr im Banne der archaischen Tradition als bei Euthymides; man vergleiche nur die Säume und Zipfel hier und bei der Athena mit den Mänteln auf Taf. 14. Die Frau trägt keinen Namen; vor ihr steht nur wieder wie im Innern der Schale Λέα[γ]ρος κ[α]λός, »schöner Leagros«. Hätte der Maler einen Namen für die Frau gewusst, hätte er ihn sicher hergesetzt, indem er ja diejenigen Figuren sogar benannte, die jeder sofort erkennen musste. Es mag sein, dass er die Gestalt einer Vorlage entnahm, ohne ihre Bedeutung zu kennen. Man pflegt die Nymphe der Insel Erytheia in ihr zu vermuten. Hinter ihr folgt unter dem Henkel ein Palmbaum, die ferne Gegend zu charakterisieren.

Dann kommt auf der anderen Seite der Schale die *Herde* des Geryones, ein Stier und fünf Kühe. Dahinter vier Helden, Genossen des Herakles und Jolaos, in derselben Rüstung wie letzterer. Nur der vorderste ist ausschreitend gebildet, die anderen scheinen ruhig zu stehen. Der Maler kann ein langsames Schreiten noch nicht ausdrücken. Die Männer stehen nach ganz archaischer Weise mit beiden Sohlen auf. Namen haben auch diese Figuren nicht; es steht auch hier nur, auf den freien Raum verteilt, die Lieblingsinschrift ὁ παῖς καλός und Λέαγρος. Hinter den Rindern verbreitet ein Baum seine Zweige. Die Tiere sind schreitend von den Helden vorwärts getrieben gedacht. Die ältere Tradition, die in der chalkidischen Amphora zu Paris vorliegt (unten S. 106), stellte die Herde eng zusammengedrängt und wartend dar; nach beendigtem Kampfe, so ist der Gedanke, wird Herakles sie selbst wegtreiben. Euphronios oder seine Vorlage hat den Typus dahin verändert, dass die Tiere schon in Bewegung, von den Genossen des Helden getrieben gebildet erscheinen. Das Umwenden des Kopfes bei dem einen Tiere ist noch von dem alten Typus beibehalten. Auch dass die Tiere nur mit einem Horne dargestellt sind, zeigt, dass der Maler am überlieferten archaischen Typus klebt. An Lebendigkeit und Kraft ist ihm der alte chalkidische Künstler indes wesentlich überlegen. Dass bei diesen Darstellungen der Herde farbige Vorlagen vorausgesetzt werden müssen, ist im Abschnitte über die Technik dargelegt.

Wir haben hier ein sicheres Werk des Malers Euphronios vor uns. Es giebt ausser dieser Schale nur noch zwei vollständige Vasen, deren Inschrift uns den Maler Euphronios nennt, ein Krater in Paris und ein Gefäss in St. Petersburg. Wir werden beide später bringen. Nur diese drei Vasen tragen die Inschrift Εὐφρόνιος

viel zu gescheit dazu; er bleibt ruhig stehen; er beobachtet den Kampf und wartet, ob es etwa nötig werden sollte, dem Freunde beizustehen; an die Herde kann und darf er jetzt noch nicht denken.

ἔγραψεν, »Euphronios hat es gemalt«.[1]) Alle drei stimmen untereinander im Stile vollkommen überein. Alle Einzelheiten beweisen, dass diese Vasen ganz gleichzeitig denen sind, die der Maler Euthymides signiert hat, der sich in einer Inschrift selbst als Rivalen des Euphronios bekennt (vgl. oben S. 64). Bei dem Vergleiche der drei Vasen des Malers Euphronios mit denen des Euthymides wird die Rivalität beider Künstler sehr einleuchtend. Die genauere Analyse der Formen ergiebt indes als Unterschied, dass Euphronios viel mehr im Banne der archaischen Formgebung steckt als Euthymides und dass letzterer offenbar der mehr energische Charakter war, der aus dem Überlieferten mächtig hinausstrebte. Allein Euphronios Stärke lag in der Feinheit der Detailausführung. Euthymides versucht sich in allerlei Verkürzungen — Euphronios vermeidet sie peinlich und begnügt sich noch ganz mit den archaischen Haltungen der Körper. Euthymides führt einen ganz neuen, auf Naturbeobachtung beruhenden Gewandstil ein — Euphronios bleibt beim alten und zeigt sich nur gelegentlich von des Rivalen Art beeinflusst. Die Köpfe ferner haben bei Euphronios noch ganz das typische, etwas weichliche und charakterlose Profil, während Euthymides hierin derber, kraftvoller und individueller ist.[2])

Von der hier geschilderten Weise des Malers Euphronios weichen diejenigen Vasen total ab, welche nicht den Maler, sondern nur den Fabrikanten Euphronios nennen, d. h. welche nicht Εὐφρόνιος ἔγραψεν, sondern Εὐ. ἐποίησεν als Signatur tragen. Unter diesen Vasen des Fabrikanten Euphronios — es sind nur Schalen — ist eine,[3]) die uns daneben auch den Maler nennt; er heisst Ones[imos. Eine andere, eine weissgrundige Schale in Berlin,[4]) weicht so stark von dem Stile der übrigen ab, dass man längst in ihr die Arbeit wieder eines anderen Malers erkannt hat. Eine dritte mit Εὐ. ἐποίησεν signierte Schale ist im Stile so sehr übereinstimmend mit jener, die daneben den Maler Ones[imos nennt, dass man sie mit Recht eben diesem Onesimos, der in der Fabrik des Euphronios malte, zugewiesen hat.[5])

Die Signatur mit ἐποίησεν »hat's gemacht« beweist eben niemals, dass die Malerei von dem Genannten ausgeführt sei; jene Signatur bezeichnet nur den Inhaber der Fabrik; dieser kann ja seine Vasen auch selbst bemalen, aber wir können dies nur dann sicher wissen, wenn er es uns durch das Wort ἔγραψεν »hat's gemalt« mitteilt.[6]) Εὐφρόνιος ἐποίησεν ist nur die Firma des Ateliers; wer die so signierten Schalen bemalt hat, erfahren wir durch diese Inschrift nicht; ebensowenig wer sie gedreht oder gebrannt hat; letzteres thaten namenlose Arbeiter;[7]) doch die Maler

[1]) Dazu kommt ein Fragment von der Akropolis in Athen, wo wahrscheinlich Εὐφρόν]ιος ἔγρ[αψεν zu ergänzen ist (Jahrb. d. arch. Inst. 1888, Taf. 2); es stimmt im Stile zumeist mit der aus dem Atelier des Sosias hervorgegangenen Schale in Berlin überein. Die Ausführung ist überaus sorgsam und detailliert, aber sehr befangen in archaischer Tradition. Die Hände sind alle nach archaischer Weise entweder geschlossen oder gespreizt. Wäre die Ergänzung der Inschrift sicher, so würde man das Fragment benutzen können zum Beweise, dass der Maler Euphronios ein ganz anderer ist, als der mit Εὐφρ. ἐποίησεν signierende, von uns im Folgenden als Panaitios-Meister bezeichnete Maler.

[2]) Über meine von der Kleins und Hartwigs wesentlich abweichende Einschätzung von Euthymides vgl. meine Ausführungen in Berliner Philol. Wochenschr. 1894, Sp. 112 f.

[3]) Hartwig, Meisterschalen, Taf. 53; S. 503 ff.

[4]) Ebenda Taf. 51. 52; S. 484 ff.

[5]) Hartwig, Meisterschalen Taf. 58. 59 S. S. 510 ff.

[6]) Vgl. meine Ausführungen in Berl. Philol. Wochenschr. 1894, Sp. 141 f. Pottier in Gaz. d. beaux arts 1902, XXVII, p. 25 ff.

[7]) Vgl. Berl. Philol. Wochenschr. a. a. O., Sp. 142. Anders Pottier a. a. O.

haben sich ja zuweilen genannt. Auf unserer Schale bezeichnet Euphronios sich als Maler, doch ist Chachrylion der Inhaber des Ateliers. Später ist Euphronios selbst Besitzer einer Fabrik, der andere Maler beschäftigt.

Bei dieser Lage der Thatsachen ist es auffällig, dass man bisher zwischen den mit ἔγραφεν und ἐποίησεν signierten Euphronios-Vasen nicht geschieden hat.[1] Von dem Maler Euphronios haben wir nur durch die ersteren sichere Kunde. Da die mit ἐποίησεν signierten alle von jenen in Stil und Typen, in Auffassung und Temperament total verschieden sind, so haben wir nicht nur keinen Grund, sie jenem Meister als Maler zuzuschreiben, sondern wir haben allen Anlass, sie ihm abzusprechen.

Auf die Euphronios-Maler (ἔγραφεν)-Vasen, die den Liebling Leagros feiern, folgt zeitlich zunächst die Gruppe derjenigen Euphronios-Fabrikanten (ἐποίησεν)-Schalen, in der als Liebling Panaitios figuriert. Wir werden diesen Maler, dessen Namen wir nicht kennen, da er sich nirgends nennt, dessen Individualität aber in den erhaltenen Werken sehr deutlich hervortritt, durch die Schale der folgenden Tafel näher kennen lernen. Von demselben rührt auch die ausgezeichnete Schale her, die wir oben auf Taf. 5 gebracht haben. Im Texte zu jener Tafel ist der Maler noch fälschlich nach dem Atelier-Inhaber Euphronios genannt; sie gehört dem Ungenannten der folgenden Tafel.

Die stilistische Ungenauigkeit der früheren Publikationen macht es begreiflich, dass man bisher unter den Euphronios-Vasen nicht besser geschieden hat. Unsere Wiedergabe der Münchener Schale lässt uns den wirklichen Maler Euphronios kennen. Die Pariser und Petersburger Vasen desselben werden demnächst folgen.

Mit dem Namen Euphronios haben die Modernen einen geradezu phantastischen Unfug getrieben.[2] Der von ihnen konstruierte Euphronios, der allein die ohne ihn verkommende Vasenmalerei aus dem Sumpfe gezogen, der ihre »Wiedergeburt vollzogen hat«[3] und unter allen Umständen immer »um Haupteslänge über alle anderen emporragt«, der alle Neuerungen, die in der Vasenmalerei auftreten, wie das Verkürzen — dem der wirkliche Euphronios vorsichtig aus dem Wege ging! — allein und zuerst eingeführt hat, indem alle anderen Maler nur ihm alles nachmachten: *dieser ganze moderne Euphronios ist ein Phantom.* (A. F.)

[1]) Vgl. Berl. Philol. Wochenschr. 1894, Sp. 141. Ich hatte von jeher die Überzeugung, dass gerade bei den Euphronios-Vasen geschieden werden müsse, dass das blosse ἐποίησεν nichts beweise und andere Maler vermutet werden müssten (vgl. im 50. Berliner Winckelmannsprogr. S. 131, Anm. 25; im Jahrb. d. arch. Inst., Anzeiger 1891, S. 69).

[2]) Gegen den ich schon in der Berl. Philol. Wochenschr. 1894, Sp. 113 nachdrücklich Einspruch erhoben habe.

[3]) Von all den in dem Werke Hartwigs über die Meisterschalen in dem Kapitel »das Auftreten des Euphronios« S. 95 ff. der Frühzeit des Euphronios zugeteilten Schalen, stimmt keine einzige mit dem Stile und den Eigenschaften der sicheren mit ἔγραφεν signierten Werke des Malers Euphronios überein. Ich habe gegen dies Kapitel Hartwigs schon in Berl. Phil. Woch. 1894, Sp. 144 Bedenken erhoben. Jene Schalen sind auf mehrere andere Maler zu verteilen.

Die Technik

Die Fusslinie des äusseren Bildes ist haarscharf mit dem Pinsel gezogen. Mit der sehr feinen, korrekturlosen Vorzeichnung verbindet sich eine peinlichste Gewissenhaftigkeit und unübertroffene Genauigkeit bekundende Ausführung. Bei aller Entschiedenheit der Zeichnung legt der Maler Euphronios im Gegensatz zu dem später in seiner Fabrik arbeitenden unbekannten Maler von Taf. 5 und 23 sehr viel Wert auf feinen und gleichmässigen Linienzug. Besonders sorgfältige Behandlung und lebensvolle Auffassung zeigt die Muskulatur; namentlich gelungen ist die Kniebildung des Herakles. Zu den Lippen in den Gesichtsprofilen ist noch der Pinsel gebraucht. In der Anwendung des hellen Firnisses bei dem Löwenfell und der Fussbekleidung des Reiters spricht sich grosse Befangenheit aus; der Firnisauftrag tritt nur äusserst wenig zu Gesichte und es mussten deshalb auf der Tafel die Flächen dunkler gehalten werden, als es in Wirklichkeit der Fall ist, da beim Lichtdruck sehr zarte Töne häufig nicht genügend zur Geltung kommen. (Leider macht sich dies besonders bei dem Nebeneinanderliegen von dunklen und halbdunklen Flächen fühlbar.)

Der Hahn des Schildes ist bei geringer Vorzeichnung sehr sicher mit abgestrichenem Pinsel aufgemalt. Die Muskulatur des Ochsen zunächst dem Hirten ist nicht wie bei den übrigen Tieren mit dem Pinsel, sondern in feinen Reliefstrichen gegeben. Dieser Unterschied der Behandlung beruht bei dem Maler dieses Bildes kaum auf blosser Willkür. Vielleicht hat Euphronios schon daran gedacht, das dem Beschauer Nähere kräftiger hervorzuheben, als das Entferntere.

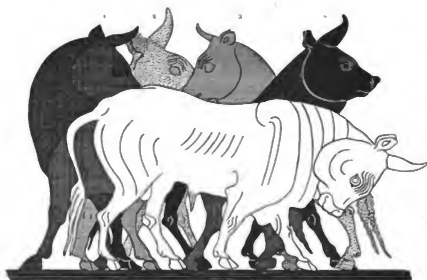
Die zwei aufrechten Köpfe des Geryones, die sich durch die erhaltenen Teile ziemlich sicher ergeben, sind ergänzt. Am Mantelsaume des Reiters im Innenbild ist auf der linken Seite gerade noch so viel zu sehen, um den ganzen Verlauf derselben bestimmen zu können. Die Brustkontur des Pferdes ist unsicher. Die ergänzten Teile sind durch leichte Punktierung der Fläche angedeutet.

Die Lasur, deren Grenze in der Höhlung des Fusses scharf von dem unlasierten Teile sich abhebt, ist von ausserordentlicher Güte. Es ist mir noch kein anderes Gefäss von einem so milden, gleichmässig ins Rötliche gehenden Glanze in die Hand gekommen. Als besondere Eigentümlichkeit der Schale ist hervorzuheben, dass die Innenseite ausserhalb des Bildes, sowie der Fuss orangerote Firnissfarbe zeigt (s. oben S. 98 f.), die jedenfalls besondere technische Sorgfalt beweist. Etwas über der Fusslinie des äusseren Bildes befindet sich ein äusserst schwach ausgedrückter Lagerring.

Die Komposition der Herde unseres Bildes fordert zu einer besonderen Betrachtung heraus. Schon früherhin[1]) habe ich nachzuweisen versucht, dass die Wurzeln der römischen Wandmalerei schon aus der ältesten Kunst entsprungen sind; nachdem mir nun der Verlauf der Vasenmalerei bekannt ist, glaube ich meine Vermutung nur noch sicherer begründen zu können. Vor allem ist doch zu bedenken, dass die Vasenmalerei eine Miniaturkunst ist und in dieser unmöglich einer Entwicklung fähig sein konnte, wie sie thatsächlich vorliegt; denn jede Miniaturkunst verfällt, auf sich selbst angewiesen, stets ins Kleinliche und Manirierte und kann ohne fremde Entlehnung nie zu dem monumentalen Ausdruck gelangen, wie ihn eben die Vasenmalerei in aufwärtssteigender Linie erreicht hat. Man betrachte unsere

[1]) »Die Technik der Geräte etc.«, Berlin, Simeus, S. 40.







Tafel 29, die den Höhepunkt dieser Richtung kennzeichnet — mit welch geringen Mitteln ist hier geradezu spielend Grossartiges erreicht! Nur der Vorgang einer bedeutenden, tief fundamentierten Wandmalerei liess die einfache Vasenkunst derartige Resultate erzielen.

Weiterhin sei der Unterschied hervorgehoben, der in den meisten schwarzfigurigen Bildern zwischen Komposition und technischer Ausführung scharf in die Augen fällt. Selbst die allerflüchtigsten Pinseleien enthalten noch gute Gesamtanlage und von den Bestandteilen der Scenerien ist auch nicht der geringste Teil irgend eines Dinges einmal in Vergessenheit geraten. So findet man z. B. ein Stuhlbein, eine Lanze, auch wenn sie noch so sehr der Verdeckung anheimfallen, in kleinsten offenen Räumen stets korrekt wieder zum Vorschein kommen. Häufig muss man sogar suchen, bis man über solche halbverdeckte Dinge Klarheit ge-

wonnen hat. Diese Gegensätze in der äusseren Erscheinung der Bilder — einerseits grösste Flüchtigkeit, andererseits genaueste Detailbildung — können nur darin eine Erklärung finden, dass der Blick, nicht allein der griechischen Künstler, sondern auch der des Volkes sich an grossen Gemälden fortgesetzt geschärft hat.

Die Herde des Euphronios spielt uns nun weitere treffliche Beweise in die Hand. Betrachten wir dieses Hintereinander der Tiere mit dem Gewirr von Beinen, so werden wir keinen Zweifel darüber hegen, dass nur die Farbe eine solche Komposition hervorlocken konnte. Wir selbst können uns von der Richtigkeit der Beinstellung erst überzeugen, wenn wir das Bild so abtönen, wie es in unserer Textskizze (S. 107) geschehen ist. Erst jetzt nehmen wir wahr, wie z. B. das erste Tier die Vorderbeine am weitesten auseinanderstellt, um den Kopf tief neigen zu können und wie der schwarze Ochse sie zusammenrückt, um, sich streckend, das Laub der Bäume erreichen zu können.

Noch tieferer Einblick macht sich geltend, wenn wir unserer attischen Herde die ionische der Tafel 21 und eine andere von einer chalkidischen Amphora[1]) gegenüberstellen. In jener (Taf. 21, S. 107 oben) erhebt sich die Komposition noch nicht über das alte starre Schrittschema; schon aber ist der mittlere Ochse von den übrigen durch die Farbe unterschieden, und nur allein dieser letzteren ist es zu verdanken, dass die Komposition durch das Herüberlegen des Kopfes vom mittleren Tiere auf die Schulter des vorderen eine lebhaftere Gestaltung gewonnen hat. Wir sehen hier die anregende That eines Künstlers, der eine ganze Reihe von Kompositionsversuchen bis herauf zur chalkidischen Herde folgen musste.

In der letzteren (S. 106)[1]) ist das Schrittschema wohl noch gleichmässig, doch die Starrheit hat es völlig abgestreift und das Ganze zeigt eine Grösse der Behandlung, gegen die die ionische Herde sehr mager abfällt. Den weiteren Fortschritt legt die attische Herde dar: Neben dem grossen Linienzug macht sich das wachsende Eingehen auf die natürliche Erscheinung geltend. Diese ganze fortschreitende Entwicklung kann unmöglich auf Vasenwänden stattgefunden haben — wir müssen mit einer Wandmalerei rechnen, die ihre Werke mindestens in halber Lebensgrösse zur Darstellung brachte.

Werfen wir schliesslich noch einen Blick auf die Silhouette der chalkidischen Herde, in der Weise, wie sie der Maler dem Gefässe als erste Arbeit aufsetzte (S. 106 oben), so ergiebt sich auch hier unzweifelhaft, dass eine auf Farben absehende Zeichnung zu Grunde liegen muss; selbst den Schwanzspitzen ist noch mit Bedacht Rechnung getragen. Die komplizierte Zeichnung der Beine befindet sich in Übereinstimmung mit den Tieren. Rechnen wir allerdings nach, so zeigt sich, dass dem dritten und dem zweiten Tiere je ein Bein fehlt, doch sind diese im Originale wohl als verdeckt angenommen worden. Weiter treten noch etliche kleine Fehler in der Ritzung auf: Der Künstler dachte bei rascher Arbeit nicht mehr klar über das Vor- und Zurückstehende und so setzte er z. B. fälschlich das hinterste Bein des zweiten Tieres vor das des vierten. Auch hat er das zweite Vorderbein des zweiten Tieres als ein Hinterbein aufgefasst. Diese kleinen Nachlässigkeiten sprechen aber durchaus nicht gegen unsere Ausführungen, sondern stützen dieselben in bedeutendem Grade, denn nur Kopisten unterlaufen derartige Fehler.

---

[1]) Luynes, descr. de quelques vases peints, Pl. 8. Unsere Abbildung S. 106 giebt oben die blosse Silhouette, unten eine Abtönung der verschiedenen Tiere.

Zum Schlusse müssen wir noch eine Besonderheit des Bildes unserer Schale, eine Korrektur erwähnen, die gerade im Bereiche dieser unübertroffenen, sorgfältigen Zeichnung merkwürdig erscheint. Bei dem getupften Tiere nämlich vergass der Maler anfangs die Beine. Erst nachdem er mit der Pinselumränderung und Ausfüllung schon begonnen hatte, fiel ihm der Mangel ein und er hob mit scharfem Instrumente dort, wo die Beine zum Vorschein kommen müssen, den schwarzen Grund wieder heraus. Wie konnte es möglich sein, bei diesem Durcheinander von Beinen das Fehlen der beinahe verdeckten wahrzunehmen? Am nächsten liegt doch wohl der Gedanke, dass ein Vergleich mit einem farbigen Vorbilde stattgefunden hat!

Bei 1, 3 und 4 zeigt unsere Skizze die Stellen, wo fünfmal für die Beine ein Teil des Grundes wieder abgenommen wurde. Bei 4 am Unterbein war nur die Pinselumrandung gezogen. Das zweite Bein ist verdeckt. Die Korrekturen zeigen keine Reliefstriche mehr. (K. R.)

TAFEL 23

DIE EURYSTHEUS-SCHALE AUS DER WERKSTATT DES EUPHRONIOS

(LONDON)

Auf dem einen Henkel dieser aus Etrurien stammenden, im Britischen Museum befindlichen Schale[1]) steht eingeritzt die Inschrift Εὐφρονιος ἐποιεσεν. Sie bezeichnet, wie wir zur vorigen Tafel bemerkten, nur den Atelier-Inhaber. Der Maler hat sich nicht genannt. Da seine Arbeit in Technik, Stil und ganzer Auffassung von den Werken, die Euphronios als von ihm selbst gemalt bezeichnet, total abweicht, so haben wir nicht das Recht, sie dem Euphronios zu geben. Sie ist von einem für uns namenlosen, aber hochbegabten Maler ausgeführt, demselben, von dem wir auf Taf. 5 schon ein vorzügliches Werk kennen gelernt haben.

Er war offenbar ein jüngerer Mann, voll Feuer und Energie. Ihm fehlte die peinliche Gewissenhaftigkeit des Malers Euphronios; allein während letzterer überall noch im Banne des Archaischen befangen bleibt, schreitet jener als ein kühner Neuerer überall darüber hinaus. Er sucht die Verkürzungen, die Euphronios vorsichtig vermeidet, und er versucht sich mit jugendlicher Frische, wie das Innenbild zeigt, schon an schwierigen Problemen, denen seine Kraft noch nicht ganz gewachsen ist. Der Gesichtstypus, den er seinen Figuren leiht, ist ein ganz merkwürdiger individueller, der von dem typischen archaischen, wie der Maler Euphronios ihn bewahrt, total verschieden ist. Ebenso ist seine Zeichnung der Gewänder eine ganz andere als die befangene des Euphronios. Er zeigt sich als der wahre Fortsetzer dessen, was Euthymides (vgl. Taf. 14 und 33) erstrebt hat; seine Gewandzeichnung knüpft unmittelbar an die des Euthymides an, während Euphronios diese nur sehr unvollkommen nachzuahmen gesucht hat.

Da dieser Maler als seinen Liebling den schönen Panaitios nennt, mag er, um einen Namen zu haben, fürderhin der „*Panaitios-Meister*" heissen, obwohl wir wissen, dass durchaus nicht alle Vasen mit diesem Lieblingsnamen auf einen Maler zurückgehen; der Name erscheint ja auch einmal auf einer von Duris gemalten Schale, die freilich ebenso wie einige andere Frühwerke des Duris vollständig unter dem Einfluss des Panaitios-Meisters steht.

Das Innenbild unserer Schale ist natürlich von einem Ornamentbande umgeben. Die von uns bei der vorigen Schale noch konstatierte ältere Tradition, welcher der Ornamentrahmen fehlte, ist überwunden. Das Bild stellt auch nicht

---

[1]) Catalogue of the greek and etruscan vases in the British Museum, vol. III by Cecil Smith Nr. E 44. Sehr ungenügende frühere Abbildung in den Wiener Vorlegebl. V, 7; Murray, designs from greek vases pl. 7, 27; p. 10, 4. Klein, Euphronios[2], S. 86 ff. Vgl. Hartwig, Meisterschalen, S. 444 ff.

mehr bloss eine, sondern zwei Figuren dar. Diese stehen auf einer horizontalen Grundlinie.

Die Scene spielt nach einem Gelage. Oben hängt der Speisekorb, den man immer bei den Gelagen an der Wand hängen sieht. Das Mädchen hat mit dem Spiele der Leier, die jetzt am Boden steht, die Gesellschaft erheitert. Jetzt ist sie zu anderem Dienste bereit, indem sie den Knoten des Gürtels löst. Der begehrliche Alte vor ihr, der auf dem Fussende einer Kline sitzt, ist schon ungeduldig. Er ist bekränzt vom festlichen Gelage her; der Krückstock in seiner Rechten war der ständige Begleiter der athenischen Bürger jener Zeit. Die Schuhe an den Füssen deuten hier auf weichliches Wohlleben.

Die Gruppe ist enorm kühn gezeichnet. Da liegt ein total anderes Temperament zu Grunde, als bei dem vorsichtig genauen Euphronios. Das ist nicht bloss ein Fortschritt, das ist eine andere Individualität, ein anderer Mensch. — Das Mädchen wird von vorne gesehen; es beugt den Oberkörper vor, um den Knoten zu lösen. Auch der Mann wird von vorn gesehen. Der Maler bewegt sich auch hierin in der Wahl der Körperansichten ganz auf der Bahn des Euthymides weiter. Dass hier beide Füsse der Frau von vorne gezeichnet sind, war etwas Neues, das lange noch recht selten blieb,[1]) indem gewöhnlich zunächst nur ein Bein von vorne, das andere im Profil gezeichnet ward. Natürlich ist auch bei unserem Meister noch Unvollkommenes und Altertümliches genug vorhanden, wie dass die Brüste der Frau noch im Profil gezeichnet sind und dass die linke Schulter des Mannes wie ausgerenkt erscheint, um in Profilansicht gebracht zu werden. Dass an dem Chiton des Mädchens der untere Teil mit den herabfallenden Falten so anders gebildet ist als der obere, an dem nur die wellige Natur des Stoffes charakterisiert ist, entspricht der allgemeinen Weise archaischer Kunst (vgl. die Hekabe Taf. 14). Das Gewand ist hier mit besonderer Absicht durchsichtig gezeichnet.

Besonders eigenartig sind die schweren grossen Köpfe mit dem individuellen Profil und den starken Nasen. Auch hierin setzt der Meister die Art des Euthymides fort, während zu Euphronios gar keine Beziehung besteht. Und das gleiche gilt von der Zeichnung der Hände.

Die umlaufende Inschrift lautet Παναίτιος καλός, »schöner Panaitios«.

Die eine Aussenseite zeigt die in der später schwarzfigurigen attischen Vasenmalerei sehr häufig erscheinende Geschichte von dem kalydonischen Eber, den Herakles zu Eurystheus bringt. Herakles hat den Auftrag von König Eurystheus, das gewaltige gefürchtete Tier ihm zu bringen. Was niemand für möglich hält, geschieht: Herakles kommt wirklich daher und bringt das Tier lebendig auf dem Rücken herbei. Er macht ganz Ernst mit Erfüllung seines Auftrages; er will das Tier dem Eurystheus übergeben. Doch der verkriecht sich zitternd vor Angst in einen grossen Pithos, d. h. in eines der Vorrats-Thonfässer, wie sie in jedem grösseren Hause standen. Entsetzt wehrt er mit den Armen ab, wie Herakles mit dem Tiere kommt. Entsetzt läuft auch seine Mutter und hinkt sein Vater herbei. Hier steht oben nur καλε; auf einer anderen, etwas älteren Schale in Paris[2]) heissen die Eltern Kalliphobe und Sthenelos. Der Name des Eurystheus (Εὐρυσθευς) ist hier auf den Rand des Pithos geschrieben.

[1]) Vgl. Hartwig, Meisterschalen S. 447.
[2]) Wiener Vorlegeblätter 1890/1891, Taf. 10.

Herakles erscheint hier schon ganz anders als auf der vorigen Schale; er ist ohne Chiton und hat das Löwenfell nur über den Kopf gezogen und im Rücken hängen.[1]) An der Seite trägt er das Schwert; Bogen und Köcher hängen an einem Baum.

Wunderbar lebendig sind die Bewegungen. Welcher Gegensatz dieser Frau und der hinter Geryones auf Euphronios Schale! Und wie vortrefflich ist der Alte in der Bewegung! Die Köpfe sind ausserordentlich individuell, bei jeder Figur wieder ganz anders. Der Herakles ist auch durch das Auge charakterisiert; es ist ein grosses, rundes, rollendes Auge. Euphronios hat von so etwas noch keine Ahnung; allein von dieser Zeit an wird diese Art der Charakteristik bei Herakles öfter angewendet.[2])

Die andere Aussenseite ist in ihrer Bedeutung nicht klar. Hermes steht vor den Rossen eines Viergespanns, das sein Lenker eben zum Stehen gebracht hat. Neben dem Wagen her läuft ein vollgerüsteter Held, den rechten Arm vorstreckend. Oben steht leider nur zweimal καλός.

Auf der schon oben genannten Schale in Paris,[3]) die den Lieblingsnamen Memnon trägt und wie alle Memnon-Schalen zweifellos älter als unsere Panaitios-Schale ist, findet sich an derselben Stelle wie hier als Gegenstück zu Herakles mit dem Eber eine sehr ähnliche Darstellung. Auch dort steht Hermes vor einem Viergespann; doch auf dem Wagen steht ein gerüsteter Held selbst, dem der Name Olyteus (Odysseus) beigeschrieben ist. Der nebenher laufende Krieger fehlt dort. Der Name des Odysseus hilft uns nicht weiter; denn eine uns bekannte Sage von diesem Helden ist offenbar nicht dargestellt.

Doch wenn auch die Bedeutung dieses Teiles unserer Schale unklar bleibt, so können wir doch an der wundervoll lebendigen Darstellung uns freuen. Die Haltung des Wagenlenkers, der die Zügel anzieht, ist vortrefflich; die Haare fliegen von der Bewegung und dem Winde zurück; sie sind mit verdünntem Firnis grundiert, darauf dunkle Striche gesetzt sind, ein Verfahren, das, vorher unbekannt, von nun an von den Vasenmalern öfter angewandt wird. Die Stellung des Hermes erinnert an die des Mädchens im Innenbilde; nur ist hier wie gewöhnlich der eine Fuss ins Profil gesetzt, während der andere von vorne erscheint. Die Arme, der lebhaft eingestützte sowohl wie besonders der lose herabhängende, zeugen von jenem eminenten inneren Lebensgefühle, das schon bei Euthymides sich auszusprechen beginnt, von dem Euphronios aber keine Spur besitzt. Dieselbe Frische und Eigenart bekunden die mit fast nervöser Lebendigkeit und enormer Sicherheit gezeichneten Pferde. (A. F.)

[1]) Vgl. in Roschers Lexikon d. Mythol. I, Sp. 2153, Z. 63.

[2]) Vgl. meine Ausführungen in Roschers Lexikon I, Sp. 2161, Z. 50 ff.

[3]) Wiener Vorlegeblätter 1890/91, Taf. 10.

DIE TECHNIK

Würde sich nicht der Name des Euphronios auf dieser wie auf der eben besprochenen Schale vorfinden, so käme wohl niemand auf den Gedanken, die beiden Werke einer Hand zuzuschreiben. So sehr ist ihr Stil verschieden; Auffassung, Formgebung und Technik sind durchaus andere.

Schon ein flüchtiger Blick über beide Schalen gewahrt einerseits gewissenhafteste, andererseits flotteste Arbeitsmanier. Dort ein Streben nach feinen, gleichmässigen Linien, hier der stark vortretende, wuchtige Normalstrich, der in dieser Form allein der Hand dieses Meisters zu eigen war. Auf der Münchener Schale kleben den konventionell gezeichneten Gestalten die Gewänder noch an, der lange Rock folgt noch allen einspringenden Konturen vom Rücken der Körper bis zum Fussknöchel herab. Im Londoner Bild ist alles Steife zur Seite geschoben, die Bewegungen sind frei, die Gewänder fangen zu wehen an, der Saum trennt sich endlich vom Knöchel des Fusses. Aber an einem scheitert noch die Kunst des Meisters: an der Bewältigung der Perspektive des Innenbildes. Allerdings hat er sich in kühnster Weise auf ein Feld gewagt, das selbst eine entwickeltere Kunst noch gerne umgeht. Es ist nicht leicht, in der knappen Weise mit einfachen Strichen eine solche, nach vorn sich neigende Gestalt perspektivisch richtig zu treffen. Dem Zeichner gelang wohl noch das Vorneigen der Brust, aber der Mittelkörper kam schlecht weg. Ferner hat die Linksbewegung des Armes vom Alten nicht die notwendige Drehung der Brust zur Folge; die Schulter ist wie ein Kartenblatt herumgebogen.

Die Vorzeichnung der Vase enthält keinerlei Änderung. Merkwürdig ist die Verschiedenartigkeit ihrer Lasur. Innen erscheint sie hellgelb, aussen geht sie mehr ins Rötliche. (K. R.)

TAFEL 24

SCHALE IN DER ART DES DURIS

(MÜNCHEN)

Dieser aus Vulci stammenden Schale[1]) ist schon im Altertum mit Bleiklammern ein Henkel angefügt worden, der ihr nicht gehört. Auf diesem Henkel steht die Signatur des Hieron eingeritzt ([H]ιερον ἐποεσεν); er stammt also von einer verlorenen Schale dieses Meisters. Unsere Schale dagegen trägt in sehr ausgeprägter Weise die Merkmale der Arbeiten des Malers Duris an sich, so dass wir sie, obwohl sie keine Inschrift trägt, doch diesem zuweisen können.

Duris war ein überaus geschäftiger Maler (vgl. oben Text zu Tafel 16), dem aber eine starke Individualität durchaus abging. Er ist immer geschickt und gewandt, aber wo er sich nicht an andere bedeutendere anlehnt, bleibt er ruhig in den Bahnen des Traditionellen.

Bei ihm ist alles sehr ordentlich und sauber; allein Geist, Feuer und Schwung fehlen ihm.

Er liebt eine klare, streng symmetrische, dadurch aber schematische Komposition. Die beiden Seiten der Schale trennt er regelmässig durch ein zierliches symmetrisch aufgebautes Palmetten-Ornament, das späterhin ganz typisch wurde.

Das Gute an unserer Schale ist das Innenbild. *Herakles* sitzt da, in seinem gewöhnlichen archaischen Kostüm, mit Chiton und Fell, auf einem Felsen. Er hat irgend eine seiner schweren heldenhaften Arbeiten hinter sich und ruht sich nun aus. Ihm schenkt die Göttin, die ihn freundschaftlich und hilfreich auf allen seinen Fahrten begleitet, *Athena*, einen Labetrunk ein. Er streckt den grossen Kantharos, des Dionysos' Becher, ihr entgegen und hebt staunend über der Göttin huldvolle Hilfe die Linke. Die Göttin hat den Helm zur Seite gelegt, die Lanze ruht im linken Arm; auf ihrer linken Hand trägt sie eine Eule, den ihr heiligen Vogel. Die Ägis hängt nach archaischer Weise lang im Rücken herab. Im Haare hat sie ein mit Blättchen bestecktes Band, und im Nacken einen umbundenen Haarbeutel, wie er in der Zeit unmittelbar nach 480 üblich war (vgl. oben S. 81); sein Vorkommen hier dürfte zu den frühesten Beispielen gehören. Ein Baum füllt durch seine Zweige den Raum und belebt die Scenerie.

Das Bildchen ist reizend anmutig und von schlichter warmer Empfindung. Aber der Gegenstand war kein neuer; wir finden ihn schon auf Vasen des später schwarzfigurigen Stiles.[2])

Der Gegenstand der Aussenseite der Schale ist erst recht ein traditioneller, der auf zahllosen schwarzfigurigen Vasen erscheint, immer in einer festen typischen Gestalt, die auch hier bewahrt ist. *Peleus* erringt sich die göttliche Braut *Thetis*,

[1]) O. Jahn, Beschreibung d. Vasensammlung No. 369. Abg. Wiener Vorlegeblätter, Serie A, 1. Vergl. Klein, Vasen mit Meistersignaturen[2], S. 172. Hartwig, Meisterschalen S. 623, No. 16.

[2]) Vgl. Benndorf, griech. u. sicil. Vasenb. Taf. 42, 4 und was ich in Roschers Lexikon I, 2216 bemerkt habe. Die dort von mir angeführte griechisch-etruskische Terracottagruppe aus Caere im Louvre ist abgebildet bei Martha, l'art étrusque, p. 324.

die Meerjungfrau, indem er die sich Sträubende, in mannigfaltige Gestalten, in wilde Tiere, in Wasser und Feuer sich Verwandelnde festhält, so unerschütterlich fest, dass die Göttin nachgeben muss und endlich willig als seine Braut ihm folgt. Als Sohn der Beiden erwuchs Achilleus.

Die Verwandlungen sind hier nur durch einen Löwen angedeutet, der Peleus in den Arm beisst. Nach beiden Seiten entfliehen die Genossinnen der Thetis, die *Nereiden;* zweie halten einen Fisch in den Händen, womit sie nach archaischer Weise als Meereswesen charakterisiert werden.

Auf der anderen Seite eilen vier gleiche Mädchen auf einen Mann mit Scepter zu; ein fünftes Mädchen stürzt auf den Mann zu und umfasst seinen Nacken und Hinterkopf mit beiden Armen, zu ihm emporblickend. Es ist der Vater *Nereus;* seine Töchter kommen, entsetzt über des Peleus freches Eindringen zu dem Vater gerannt; die jüngste wirft sich an seinen Nacken voll Schreck. Die laufenden Mädchen sind sehr einförmig und konventionell; allein das letztere Motiv, die Jüngste mit dem Vater, ist originell und kommt sonst nicht vor. Indes Duris wird es kaum selbst erfunden haben.

Die Nereiden tragen alle die gleiche Haube; auch die Haartracht ist bei allen gleich; nur die Ausführung der Haare ist etwas verschieden, indem einigemale mit verdünntem Firnis untermalt und darauf mit Reliefstrichen die Haarwellen angedeutet sind. An den Augen ist die Iris, wie des Duris saubere ordentliche Art es liebt, regelmässig durch eine Kreislinie mit Punkt bezeichnet.

(A. F.)

Die Technik

Der abgebrochene Henkel der Vase scheint, nach den vorhandenen Klammerlöchern zu schliessen, schon in antiker Zeit durch einen anderen ergänzt worden zu sein. Die Unzusammengehörigkeit geht aus dem Farbton des angesetzten Henkels hervor, der ganz verschieden von dem der Vase ist. Das mit dieser nicht übereinstimmende Ornament wurde abgerieben. Im übrigen ist die Vase gut erhalten; nur der obere Augenrand der Athena musste ergänzt werden.

Die reichliche Vorzeichnung ist etwas ungleichmässig im Striche und recht flüchtig. Eine Änderung fand nur statt im Innenbilde bei dem linken Beine des Herakles, das zuerst mit dem Baume sich kreuzte.

Der Normalstrich herrscht vor. Die Feinheit des Linienzuges steht hinter dem der vorigen Schale ziemlich zurück. Die Ziehung der kleinen Bögen lässt zu wünschen übrig. Die Ausführung des Aussenbildes ist gegen die des Innenbildes vernachlässigt. Die Umrisse der Figuren sind bei der Ausfüllung des Grundes häufig überfahren.

Bei Athena und zwei Figuren des Aussenbildes findet sich eine bemerkenswerte Neuerung in der Behandlung des Haares: In den gewöhnlichen Firniston wurden über der Stirne noch Reliefstriche eingesetzt. Die hellen Firnislinien der Innenzeichnung heben sich kaum erkennbar vom Grunde ab. Die Lasur ist gleichmässig. Gegen alle Gewohnheit sind die Rockfalten der Athena von unten nach aufwärts gezogen. An der Aussenseite zeigt sich im schwarzen Grunde ein 18 cm grosser Lagerring.

(K. R.)

TAFEL 25

ILIUPERSIS DES BRYGOS

(PARIS, LOUVRE)

Diese ausgezeichnete, signierte, in Vulci gefundene Schale aus dem Atelier des Brygos war bisher nur in ganz unzulänglicher Abbildung bekannt, welcher gerade die Feinheiten, auf welchen der Reiz des Werkes beruht, ganz fehlten.[1])

Auf dem einen Henkel steht die Inschrift Βρυγος ἐποιεσεν. Die Signatur kommt nie mit ἔγραφεν, immer nur mit ἐποίησεν vor; doch sind die so signierten Schalen offenbar von einer Hand. Es ist möglich, dass Brygos nicht nur der Atelier-Inhaber, sondern auch der Maler dieser Schalen war, möglich aber auch, dass er einen ungenannten Maler beschäftigte. Da es sich nur um eine Individualität handelt, so ist diese Unsicherheit für uns gleichgültig; wir sprechen daher der Bequemlichkeit wegen von Brygos, als wenn er sicher auch der Maler seiner Schalen wäre.

Das Innenbild, natürlich von einem Mäander umrahmt, zeigt eine Scene, wie sie in dieser Epoche beginnt häufig zu werden, das Eingiessen zur Spende. Ein würdiger, königlicher Greis mit dem Scepter in der Linken, mit bequemen Schuhen, langem Chiton und Mantel, mit einer Binde ums Haupt, sitzt auf dem Polster eines Sessels und streckt die Schale in der Rechten einem vor ihm (auf dem linken Fusse mit entlastetem rechten) stehenden Mädchen hin, das aus einer Kanne ihm einzuschenken im Begriffe ist. Neben dem Mädchen steht Βρισεες, d. h. Briseis.[2]) Oben hängen ein Schild und ein Schwert, das Herrenhaus anzudeuten, an dessen Wänden Waffen zu hängen pflegen. Dem Greise ist kein Name beigeschrieben; offenbar fiel dem Maler kein passender ein. Die Scene ist eine typische und allgemeine, durchaus nicht eine für eine bestimmte Situation oder

---

[1]) Die Schale kam aus dem Besitze des Herrn Bammeville Anfang der achtziger Jahre in den Louvre. Abg. Heydemann, Iliupersis auf einer Trinkschale des Brygos, Berlin 1866. Wiener Vorlegeblätter VIII, 4. Urlichs, Beiträge zur Kunstgeschichte Taf. 16; S. 62. Robert, Bild und Lied S. 64. Roschers Lexikon d. Mythol. III, Sp. 174. Ungenaue Revision der Inschriften: Archäol. Zeitung 1884, S. 249. Besprechungen: Brunn, troische Miscellen II (Bayer. Sitzungsber. 1868), S. 226 ff., ebenda III (Bayer. Sitzungsber. 1880), S. 207 ff. Luckenbach, Verhältn. d. griech. Vasenbilder z. epischen Kyklus (Fleckeisens Jahrb., Suppl. Bd. XI) S. 524 ff. Robert, Bild und Lied S. 61 ff., 102 f.; derselbe in Archäol. Zeitung 1882, S. 44 ff. und Iliupersis des Polygnot, S. 72. Klein, Euphronios[2], S. 171 ff.; Meistersignaturen[2], S. 180, 4. Furtwängler, Sammlung Sabouroff zu Taf. 49, S. 3 ff. Noack in Aus der Anomia, C. Robert dargebr., 1890, S. 158 ff. und derselbe in Athen. Mittheil. 1893, S. 325. Hartwig in Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich XVI, 1893, S. 113 ff.

[2]) Vgl. Kretschmer, die griech. Vaseninschriften, S. 140. — Die Inschrift ist auf unserer Tafel nicht sichtbar. Das Innenbild ist hier nur verkleinert und ausnahmsweise als nebensächlich nicht nach dem Originale, sondern nach Photographie gezeichnet.

bestimmte Personen erfundene. Den Frauen und Mädchen fiel es zu, zur frommen Spende den Männern zu kredenzen. Der Typus scheint zunächst auf den den Heroen geweihten Tafeln, den gemalten wie in Relief skulptierten, aufgekommen zu sein.[1]) Brygos hat auch auf einer anderen Schale, die wir später bringen werden, im Innenbilde eine solche Spendescene angebracht. Der sitzende Heros hat da einen echten Heroennamen, Chrysippos, auf die Beziehung der Heroen zu den Rossen hinweisend, und die Heroine, die eingiesst, heisst Zeuxo. Das sind zweifellos keine bestimmten Personen einer Sage, sondern allgemeine heroische Figuren, wie ihr Typus den allgemeinen Heroen-Votiven entlehnt ist. Bei einer dritten dem Brygos zuzuschreibenden, aber nicht signierten Schale[2]) ist das Innenbild eine fast genaue Replik des hier vorliegenden; allein es entbehrt der Inschriften. Auf unserem Bilde hat Brygos dem Mädchen den Namen Briseis gegeben, weil ihm der eben einfiel, da er Troisches auf den Aussenseiten der Schale gemalt hatte. Für den Mann fehlte ihm ein passender Name. Die Modernen haben sich abgemüht, diesem Manne doch einen Namen zu geben; wie denn unsere Archäologie so oft mehr wissen und klüger sein will, als es die alten Künstler waren. Lange Zeit sah man ja eine Hauptaufgabe der Archäologie darin, gerade denjenigen Figuren alter Vasenbilder bestimmte Namen zu geben, die die Alten offenbar selbst unbenannt sehen wollten. Einige haben den alten Mann Phoinix genannt; doch warum hätte denn der Künstler, wenn er des Achilleus Zelt schildern wollte, nicht Achilleus selbst und nur seinen alten Lehrer mit der Briseis dargestellt? Eine andere Deutung sah Nestor in dem Alten, der aber gar nichts mit der Briseis zu thun hat. Andere wollten den alten Peleus, des Achilleus Vater erkennen, obwohl nirgend überliefert wird, dass Briseis mit diesem zusammengekommen wäre. Ja man ging soweit, zu behaupten, Briseis sei hier dargestellt, wie sie dem Peleus die Geschichte erzähle, die der Beschauer auf den Aussenseiten der Schale sieht, die Geschichte von der Zerstörung Ilions. Das klingt zwar ganz hübsch, ist aber absolut unkünstlerisch gedacht. Ein Gespräch darstellen zu wollen, fiel Brygos wahrlich nicht ein; was er gab, ist das Eingiessen zur Spende, und das hat er von Heroen-Votiven entlehnt.

Die Aussenseiten bringen eine zusammenhängende Darstellung, die nur unter dem einen Henkel einen durch eine Palmettenranke bezeichneten Abschnitt hat. Das Hauptbild der einen Seite geht auf einen beliebten archaischen Typus zurück, der nach der Weise der altertümlichen Kunst, um die Wirkung zu steigern, zwei der Sage nach eigentlich örtlich und zeitlich verschiedene Momente kombiniert hat, nämlich die Bedrohung des alten Priamos, der auf den Altar des Zeus geflüchtet ist, und das Herabschleudern des Astyanax von den Zinnen der Burg. In der Sage folgten diese Handlungen des Neoptolemos nacheinander und an verschiedenen Orten. Die archaische Kunst kombiniert sie und erreicht dadurch die ins Entsetzliche gesteigerte Wirkung, dass wir gleichzeitig das jämmerliche Ende des greisen Ahnherren und das des jüngsten Sprossen des troischen Herrschergeschlechtes vor Augen sehen.[3])

König *Priamos*, der in der Tracht völlig dem greisen Heros des Innenbildes gleicht, ist in einer seiner Würde recht wenig entsprechenden kläglichen Weise

---

[1]) Über das Aufkommen des Spendemotivs vgl. meine Ausführungen in Athen. Mittheil. 1883, S. 366 ff.; auch Samml. Sabouroff, Skulpt., Einl. S. 39.

[2]) Monum. dell' Inst. XI, 33; Wiener Vorlegebl. 1890/91, Taf. 8, 2.

[3]) Vgl. Sammlung Sabouroff zu Taf. 49, S. 4.

auf den Altar des Zeus hinaufgeklettert; er zieht die Füsse hoch hinauf und streckt die Arme entsetzt abwehrend aus gegen den wilden *Neoptolemos*, der heranstürmt und den kleinen *Astyanax* am Knöchel des linken Fusses gepackt hält, um ihn in gewaltigem Schwunge von den Zinnen der Burg zu schleudern. Ein Löwe ist das Wappen seines Schildes, von dem ein unten gezacktes Tuch herabhängt (vgl. S. 137). Priamos und Neoptolemos ist ihr Name beigeschrieben (Πριαμο . und Νεοπτολε . . .). Der Altar ist wie gewöhnlich mit dem Blute der Opfer bespritzt. Hinter ihm steht ein sehr grosser Dreifuss, dessen Verbindungsstäbe zwischen den Beinen mit Stacheln ausgerüstet sind, zur Abwehr der Vögel. Auf einer fragmentierten Schale mit der Signatur des Euphronios[1]) war dieselbe Scene als Innenbild sehr ähnlich ausgeführt wie hier. Der Altar ist dort ausdrücklich als Διὸς ἱερόν, als Heiligtum des Zeus bezeichnet.

Links von dem Altare schreitet zögernd, langsam, mit gebogenen Knieen — dieser Maler kann ein langsames Schreiten schon darstellen — eine Frau, die sich umblickt; sie wird davongeführt von einem gerüsteten Helden, der lebhaft ausschreitet. In ihrer linken Hand hält die Frau ein langes, mit Punkten besetztes Band, das die Falten des Chitons durchschneidet. Die Beischrift lautet Πολυχσενε *Polyxena;* neben dem Helden steht 'Αχαμα[ς *Akamas*. Diese Inschriften machen grosse Schwierigkeit. Eine beliebte Scene der Darstellungen der Iliupersis war die Befreiung und Zurückführung der alten Aithra durch ihre Enkel Akamas und Demophon. Diese ist hier sicher nicht dargestellt; denn die Frau ist nicht wie sonst immer als Greisin charakterisiert. Die Frau heisst hier Polyxena; diese Tochter des Priamos, die Achilleus liebte, ward nach Ilions Zerstörung von Neoptolemos der Seele des Vaters zum Opfer gebracht und getötet. Wie Polyxena von Neoptolemos an das Grab des Achilleus geführt und dann hier getötet wird, das waren bedeutungsvolle Momente, welche die alte Kunst darstellte. Allein hier wird Polyxena von Akamas weggeführt, was nirgend überliefert wird und auch niemals ein wesentliches Moment in der Sage gebildet haben kann. Dagegen kommt eben an dieser Stelle neben Priamos und Astyanax Tod in den alten Darstellungen der Iliupersis eine andere und zwar sehr wesentliche Scene aus der Sage vor, nämlich die Wegführung der Helena durch Menelaos.[2]) Wir dürfen vermuten, dass der dem Brygos vorliegende bildliche Typus kein anderer war als dieser, der das eigentliche Ziel der Zerstörung Troias, die Wiedergewinnung der einst geraubten Helena darstellte. Ja Einzelheiten unseres Vasenbildes deuten sogar darauf hin, dass Brygos die vorauszusetzende Menelaos-Helena-Gruppe recht genau wiedergab. Die Bärtigkeit des Mannes, sein ernstes rasches Voranschreiten,[3]) ferner der zögernde Schritt und das geschmückte Band in der Hand der Frau, dies alles passt recht gut zur Deutung Menelaos-Helena; durch das Band mag angedeutet sein, dass sie von ihren Schätzen noch etwas mitnimmt, wie sie es

[1]) In Berlin, s. meine Beschr. d. Vasen. No. 2281; Arch. Zeitung 1882, Taf. 3.

[2]) Für die Erklärung der häufig einzeln erscheinenden archaischen Gruppe, wo ein Krieger eine Frau wegführt, als Menelaos und Helena, ist eine von E. von Stern publizierte rotfigurige Vase epiktetischen Stiles in Odessa wichtig, indem sie die beigeschriebenen Namen enthält und jeden Zweifel ausschliesst (Sapiski der k. Odessaer Gesellsch. für Geschichte und Altertumskunde [russisch], Bd. XXII, 1899, S. 73 ff. mit Tafel).

[3]) Zufall ist es aber, dass auch der Menelaos der Iliupersis des Polygnot in Delphi die Schlange als Schildwappen trug; denn diese ist ein gar allgemeines Wappenbild, wie sie auf unserer Schale gleich noch einmal vorkommt. Pausanias Erklärung auf den Drachen von Aulis ist unstatthaft.

auch damals that, als Paris sie entführte. Es ist also vermutlich Willkür des Malers, wenn er die Gruppe Polyxena und Akamas nennt und sich dabei offenbar dachte, dass Polyxena doch auch bei der Zerstörung Troias erbeutet und fortgeführt ward und letzteres wohl dem attischen Helden Akamas zufallen konnte. Nicht Verwechslung und Gedankenlosigkeit, sondern willkürliche eigene Interpretation eines ihm vorliegenden bildlichen Typus möchten wir Brygos zuschreiben.

Die andere Seite der Schale zeigt das wilde Kampfgetümmel in Ilions Mauern. In der Mitte dringt ein jugendlicher Griechenheld auf einen schon aus mehreren Wunden blutenden, gefallenen bärtigen Troer ein, der nur Chlamys und Schwert trägt, indem die Troer ja überrascht wurden und deshalb nicht gerüstet sein können. Dem Manne entsinkt eben das Schwert und der Kopf fällt zurück. Eine mannhafte Verteidigerin aber findet er in dem Weibe, das ein Gerät des Hauses, eine Mörserkeule ergriffen hat und sie mit beiden Armen gegen den Griechen schwingt. Hinter ihr, von ihr gedeckt, entweicht eiligst ein Knabe, dem der Name *Astyanax* (Ἀστυαναχς) beigeschrieben ist, während die Frau *Andromache* (Ἀνρομαχε) heisst. Von dem Namen des Gefallenen sind nur undeutliche Reste erhalten, die eine sichere Ergänzung nicht zulassen. Der Grieche heisst *Orsimes* (Ὀρσιμες, bisher falsch gelesen), ein gänzlich unbekannter Name. Als Gegenbild zu der mutigen Frau entweicht hinter ihm ein Troianerweib mit allen Zeichen des Entsetzens. Neben ihr ist keine Spur von einer Inschrift vorhanden.[1] Weiter links versetzt ein griechischer Held einem verwundeten gestürzten Troer, der wieder nur Chlamys und Schwert trägt, den Todesstreich; die Figur füllt passend den Raum unter dem Henkel. Der Grieche heisst *Hyperos* (Hυπερ.ς), ein Name, der in der Sage nirgend vorkommt.[2]

Die Thatsache, dass die beiden griechischen Helden dieser Hälfte der Schale willkürlich gewählte Namen tragen, die der Sage überhaupt fremd sind, stimmt gut zu der willkürlichen Namengebung, der wir schon auf der anderen Seite begegneten. Indes Andromache und Astyanax sind doch bekannte Namen der Sage! Allein passen sie an dieser Stelle? Die Iliupersis unserer Schale ist so deutlich wie nur möglich von dem Maler als ein einheitliches Bild bezeichnet, indem er unter dem einen Henkel durch die Palmette Anfang und Ende markiert hat. Es ist aber dann, nach dem absolut festen Gesetze der Bilder auf den griechischen Vasen einfach unmöglich, dass dieselbe Person zweimal auftrete. Da nun auf der einen Seite Astyanax ganz zweifellos dargestellt ist, wie er von Neoptolemos herabgeschleudert wird, so kann der Knabe, der hier die Beischrift Astyanax trägt, unmöglich derselbe sein. Dass die beiden Personen nicht identisch sind, wird übrigens auch durch ihr verschiedenes Alter — der mit der Inschrift ist wesentlich erwachsener als der geschleuderte — bestätigt. Es kommt dazu, dass auch jede Spur einer Überlieferung fehlt, dass Andromache in den Kampf eingegriffen habe und Astyanax entflohen sei; ja, das hier deutlich dargestellte Entkommen des Astyanax widerspricht direkt der Sage, die ihn von Neoptolemos einfach ergriffen werden lässt. Wir werden also auch hier anzunehmen haben, dass der Maler die Namen zu überlieferten Typen willkürlich hinzugefügt hat; für

[1]) Rayet hatte mit Unrecht geglaubt, ein ρα zu erkennen, das man dann zu Κασσανδρα oder (wie Noack) zu Αἴθρα ergänzen wollte, beides, abgesehen davon, dass sie jedes Haltes entbehren, sehr unpassende Deutungen.

[2]) Die Buchstaben sind bisher auf der Vase gar nicht erkannt worden.

die mannhaft Kämpfende schien ihm offenbar der Name Andromache recht passend, und dieser Name zog den des Astyanax für den Knaben nach sich. Dass er sich in Widerspruch mit der Malerei der anderen Seite setzte, bedachte er nicht.

Es geht daraus hervor, dass dem Maler wohl Bilder vorlagen ohne Namen; er hat dieselben willkürlich und leichtsinnig zugefügt und hat dabei fehl gegriffen.

Die Scenen dieser zweiten Seite stellten übrigens auch in der vorauszusetzenden Vorlage keine bestimmten Personen der Sage dar, sondern sollten offenbar nur charakteristische Repräsentanten des wilden Kampfgewühles sein, das sich in Troia entspann, nachdem die Griechen eingedrungen waren und mordend die Häuser durchzogen.

Schon archaische schwarzfigurige Vasen versuchen, indem sie zu den überlieferten Haupttypen Nebenfiguren hinzufügten, von dem Schrecken und Entsetzen der Troianer und dem Toben des Kampfes einen Begriff zu geben. So werden jammernde Frauen, entsetzt davonlaufende Mädchen und Knaben, herankommende, kämpfende, entweichende, tote Troianer hinzugefügt.[1] Aus anfänglichen Nebenfiguren haben sich die reichen, lebendigen Gruppen entwickelt, die wir hier sehen. Schon die Schale mit Euphronios Signatur zeigte auf den Aussenseiten Gruppen dieser Art, aber lange nicht so reiche gedrängte, lebendige Gruppen wie hier. Die Meinung, dass diese Euphronios-Schale die Quelle für die Brygosschale gewesen sei,[2] ist gänzlich haltlos und verkehrt und nur als Wirkung jenes modernen Euphronios-Phantoms begreiflich, das alle anderen Vasenmaler nur von den Brosamen leben liess, die der vermeintliche Euphronios fallen liess.

Wahrscheinlich werden beide, der Maler der Euphronios- wie der Brygos-Schale, aus grösseren malerischen Darstellungen geschöpft haben, welche die Iliupersis in vielen Figuren und Scenen gaben. Die schon auf den schwarzfigurigen Vasen anklingenden Töne waren hier weiter ausgebildet. Die entsetzt fliehenden troianischen Mädchen und Knaben und dazwischen einmal eine mannhafte Troianerin, welche sich mit der aufgerafften Mörserkeule gegen die mordenden Eindringlinge wehrt, diese Motive werden neben den Darstellungen dieses Mordens selbst jene Bilder gefüllt haben, aus denen unsere Vasen nach ihrer Art Auszüge geben. Diese Figuren waren von Haus aus namenlos, und wenn ein Maler ihren Namen geben wollte, so konnte er es willkürlich thun. Völlig verfehlt war es, hier bestimmte mythische Scenen sehen zu wollen.[3]

Prächtig ist die zwar streng symmetrisch aufgebaute, aber überaus lebendige, fünffigurige Gruppe unserer Schale, die trotz der vielen Überschneidungen doch

[1]) Vgl. meine näheren Ausführungen in Samml. Sabouroff, Text zu Taf. 49, S. 4 f. — Dass der zu den Füssen des Priamos zuweilen vorkommende tote Troianer gewiss nicht Deiphobos ist, wie Robert wollte, ward ebenda bemerkt.

[2]) Zuletzt eingehend entwickelt von Noack a. a. O.

[3]) Wie nach dem Vorgange von Robert namentlich Noack a. a. O. versucht hat. Besonders auffällig ist der Widerspruch, in welchem diese beiden Gelehrten sich bewegen, indem sie zwar die Inschriften Andromache und Astyanax als für unsere Erklärung absolut bindend und richtig ansehen, aber die anderen Inschriften derselben Seite als willkürlich annehmen und an Stelle der mit allgemeinen, der Sage fremden Namen bezeichneten Helden, bestimmte aus der litterarischen Überlieferung bekannte Personen setzen wollen: an Andromache und Astyanax zweifeln sie trotz der gegen sie sprechenden Evidenz bloss deshalb nicht, weil es Namen sind, die auch in der litterarischen Überlieferung vorkommen; an Orsimes und Hyperos aber zweifeln sie, weil sie in Büchern nicht zu finden sind. Allein Bild und Buch unterliegen ja gar verschiedene Bedingungen!

so klar wirkt: in der Mitte der gefallene Troianer, zu den Seiten der Griechenheld und die wütende Troianerin im Kampfe, dann hier das entsetzt entfliehende Mädchen, dort der ebenso bewegte Junge. Viel einfacher, weil auf überlieferten älteren Typen beruhend, ist die Komposition der übrigen Gruppen unserer Schale.

Die Schalen mit der Signatur des Brygos tragen alle ein stark persönliches Gepräge.[1] Der Maler ist nicht zufrieden mit den gewöhnlichen Mitteln und sucht eine farbigere, buntere Wirkung zu erzielen. Die Manier, die Haare erst mit verdünntem, gelblichem Firnis zu untermalen und dann mit einzelnen dunklen Linien die Haarwellen aufzusetzen, diese wirkungsvolle Manier, die wir beim Panaitios-Meister zuerst auftreten sahen, wird von Brygos voll ausgebildet und sehr häufig verwendet. Eine bei Brygos speziell beliebte Haartracht ist die Rolle im Nacken, die durch vertikale Kerben geteilt wird; sie erscheint hier beim Priamos und bei dem Gefallenen in der Mitte der anderen Seite. Sie erscheint ebenso auch in der gleichzeitigen Skulptur, besonders im Kreise des Kritios und Nesiotes.[2] Von dem verdünnten gelblichen Firnis macht Brygos auch sonst noch reichlichen Gebrauch. So ist der ganze Dreifuss mit dieser Farbe lasiert. Eine Eigentümlichkeit des Brygos ist ferner, dass er mittelst eben dieses verdünnten Firnisses reichliche Behaarung an den Körpern der Männer angiebt (vgl. dazu oben Taf. 15 und den Text dazu). So sind die beiden gefallenen Männer hier stark behaart an der Brust, der eine auch an den Beinen ganz herunter. Ferner versucht Brygos den Schatten, den die Schildwölbung nach dem Rande zu wirft, durch Schraffierung mit verdünntem Firnis anzudeuten (vgl. Text zu Taf. 15 mit Anm. 1). Brygos macht auch wieder viel mehr als seine Zeitgenossen Verwendung von den in der Vasenmalerei alt herkömmlichen beiden aufgesetzten matten Farben, dem Rot und dem Weiss. Des Priamos Haare sind weiss; rot sind zahlreiche Einzelheiten, die dem Ganzen ein ziemlich buntes Ansehen verleihen. Die ausführliche Wiedergabe der blutenden Wunden mit roter Farbe ist Brygos charakteristisch; ungewöhnlich ist, dass die Haarrolle des gestürzten Troianers rot gemalt ist. Zu diesen Farben tritt als etwas Neues, das in der Vasenmalerei vorher nicht angewandt worden war, die Vergoldung einzelner Teile (die blanken Knöpfe an Helm und Rüstung des Orsimes und am Dreifuss).

Mit diesem Streben nach bunter Wirkung hängt es auch zusammen, dass Brygos wieder, wie man in archaischer Zeit und wie es Andokides noch that, die Fläche des Gewandes verzierte; er verwendet allerdings keine Ornamente, sondern diskreter Weise nur Tupfen und Pünktchen. Diese Manier ist Brygos speziell charakteristisch. Auch in der Zeichnung der Falten zeigt er Fortschritte, die ihm eigen sind. Man beachte die Chitonfalten an dem Helden Orsimes und Neoptolemos, wie sie wellig sind und sich den Körperformen und der Bewegung anzupassen beginnen.

Sehr genau und detailliert ist Brygos in Wiedergabe der Waffen. So sieht man bei ihm deutlich, wie die Beinschienen unten mit einem Bande, dessen Schleife angegeben ist, am Beine festgebunden sind. Interessant sind die kleinen zackigen Vorsprünge vorne am Helm des Neoptolemos. Sie sind eine dekorative Umgestaltung jener Vorsprünge an altionischen Helmen, die mit dem homerischen φάλος

[1] Vgl. zu den Details meine Beschreibung der Berliner Schale No. 2293

[2] Vgl. im 50. Berliner Winckelmannsprogramm, S. 131, Anm. 25. Meisterwerke d. griech. Pl., S. 76, 2. 82.

zusammenhängen.[1]) Von der hier vorliegenden Form war der Weg nicht mehr weit zu den dekorativen Vorsprüngen in Tiergestalt, die Phidias am Helme der Parthenos anbrachte.[2])

Ein feuriges Leben pulsiert in allen Figuren des Brygos. Ihre Bewegungen sind zumeist heftig und leidenschaftlich, doch gelingt ihm auch milde Anmut. Überall strebt der Meister nach recht drastisch wahrem Ausdruck.

In der Zeichnung des Körpers ist er absolut sicher. Vortrefflich sind seine Hände; man beachte namentlich die des gefallenen Troianers, dem das Schwert entgleitet. Im Kontur des Auges weiss er schon durch kleine Veränderungen eine grosse Mannigfaltigkeit zu erzielen.

Wir werden diesem eminenten Meister auch später noch begegnen. (A. F.)

DIE TECHNIK

Nirgends spricht sich das Eigentümliche der Technik so wahr aus, wie in den Werken des Panaitios-Meisters. Alle Künsteleien verschmähte er, seine ganze Zeichenart ist treu dem Materiale. Vor ihm ging man zwar auch nicht über die Einfachheit der Darstellung, die den angewandten Malutensilien zu Grunde liegt, hinaus, doch ist ein grosser Unterschied zwischen dem noch ängstlichen Arbeiten der älteren Zeit und dem freien Schaffen jenes Meisters. Selbst Euthymides ist in gewissem Grade noch befangen.

Die Tafel 23 zeigte uns, welches Leben der Zeichner bei seiner gewandten Behandlung des Materials in die Zeichnung hineinzulegen vermochte. Und damit stehen wir vor einer neuen Periode der Vasenmalerei. Feineres Schaffen, leichtere Führung der Zeichenutensilien machen sich mehr und mehr geltend.

Brygos ist nun nicht so gewaltig in der Linienführung wie der Panaitios-Meister, weist aber andere Vorzüge auf, die ihn mindestens auf gleiche Höhe mit jenem stellen. Unsere Tafel bringt besonders im Hauptbilde diese Vorzüge zur Erkenntnis. Der Strich ist fein, behält aber die Normalform noch bei. Die steifen Längsfalten bekommen Schwung. Elastisch gestalten sich die Bewegungen.

Dabei ist interessant, dass das Schema des Details noch nicht aufgegeben ist, und so zeigt es sich, dass das Emporringen der alten Kunst einen gerade entgegengesetzten Weg nahm zu der Art, wie heutzutage in den Kunstschulen verfahren wird. In diesen wendet man sich erst nach sicherer Beherrschung der Detailform zur Einzelfigur und zur Komposition, während die griechische Kunst dem Detail in seiner natürlichen Erscheinung erst dann volle Beachtung schenkte, als die Komposition schon ihrer höchsten Entwicklung entgegenging.

Alle Bilder unserer Schale haben ziemlich viele Vorzeichnung. Eine Änderung fand nur statt bei dem niedersinkenden Krieger, dessen rechter Arm sich zuerst auf den untern Rand stützte; die entsprechend vorgezeichnete Hand ist rechts auf unserem mittleren Bilde zwischen den beiden Füssen des Kriegers angegeben.

---

[1]) Vgl. in Berliner Philol. Wochenschr. 1888, S. 460. Löschcke in Festschrift d. Bonner Jahrbücher 1891, S. 10.

[2]) Vgl. Jahrbuch d. arch. Instituts 1889, S. 47.

Die hellen Firnislinien der Muskeln und Gewandungen sind sehr sorgfältig hergestellt. Eigentümlich ist der behaarte Körper des völlig niedergesunkenen Kriegers in sehr feinen Pinselstrichen ausgeführt. Durch ähnliche Schraffur wurde auch die Abbiegung des Schildrandes hervorgehoben. Die Kreise nahe diesem Rande, sowie jene in den drei Ringen des Dreifusses sind wie die Vorzeichenlinien eingegraben. Der Dreifuss selbst erhielt eine helle Firnislasur. Die beiden Nagelköpfe an seinem Rande, sowie die der einen Rüstung waren aufgesetzt und vergoldet. Die Zuthaten in roter Farbe sind auf der Tafel leicht erkennbar. Die Konturen sind alle mit Ausnahme der der Hinterköpfe sehr sorgfältig mit der Borste gezogen. Es geschah dies selbst bei der Grenze des Firnisgrundes unter dem Henkel. Die Behandlung der Haare mit dunklen Parallellinien in hellem Firnisgrunde wird in der Folge sehr beliebt.

Die Buchstaben sind nur schwer zu erkennen.

Die Innenansicht der Schale auf unserer Tafel ist nach Photographie gezeichnet. (K. R.)

TAFEL 26—28

KRATER MIT AMAZONENSCHLACHT

(NEAPEL)

Zu den grossartigsten und zugleich besterhaltenen Erzeugnissen der griechischen Keramik, die wir besitzen, gehört die grosse Amazonen-Vase aus Ruvo im Museum zu Neapel, die wir hier wiedergeben.[1])

Die Gesamtansicht auf Taf. 28 zeigt diejenige Seite der Vase, die wegen der grösseren Genauigkeit und des grösseren Reichtums in der Ausführung als die Hauptseite zu bezeichnen ist. Die Form der Vase ist dieselbe wie die des Kraters des Klitias und Ergotimos (Taf. 3), nur dem veränderten Geschmacke der Zeit entsprechend von schlankeren Proportionen. Und während dort nach archaischer Art mehrere Friese übereinander die Vase umziehen, so hat der Maler hier nur ein Figurenband um den Bauch des Gefässes gelegt, so dass die Grösse der einzelnen Gestalten eine sehr beträchtliche ist.

Es ist ein charakteristischer Zug der ganzen Vasenmalerei der Zeit, der unsere Vase angehört, dass sie ins Grosse strebt und mit wenigen grossen Figuren den Raum bedeckt, den der archaische Künstler sich in viele Streifen zerlegt hatte.

Ohne Zweifel ist hierin die Wirkung der grossen Wandmalerei zu erkennen, die in Athen in der Epoche um 460, in welche wir die Vase zu setzen haben, zur vollen Blüte gelangte und deren Meister Polygnot, Mikon und deren Genossen waren.

Die Malerei unserer Vase hat viel Gemeinsames mit der grossartigen Schale, die wir auf Taf. 6 wiedergaben. Sie scheint nur ein weniges jünger zu sein als jene Schale; denn die Augen- und Profilzeichnung ist dort noch von etwas älterer, strengerer Art und auch die Behandlung des unteren Chitonrandes zeigt auf der Schale noch mehr von der Tradition des strengen Stiles. Allein der zeitliche Unterschied kann nur ein geringer sein. Auffallend ist die nahe Zusammengehörigkeit dieser beiden Vasen (an die sich noch eine Reihe anderer angliedert, vgl. unten S. 137 fg.) durch die Übereinstimmung in den eigenartigen Formen der Helme, die auf gemeinsame Vorbilder deutet; letztere waren zweifellos Werke des polygnotischen Kreises.

Neben unsere Schale Taf. 6, in der wir das älteste und grossartigste Zeugnis der polygnotischen Art auf Vasen erkannten, stellt sich nun in geringem Abstande der Ruveser Krater.

[1]) Die Vase wurde 1834 zu Ruvo gefunden. Beschrieben in Heydemanns Katalog der Neapler Vasensammlung, No. 2421. Abg. H. W. Schulz, Die Amazonenvase von Ruvo, Leipzig 1851 (Sal. Reinach, répert. des vases, p. II, p. 278). Diese bisher einzige Abbildung ist sehr ungenau in allem Detail und stilistisch ganz falsch. — Über das Grab, in dem die Vase stand und die mitgefundenen Gegenstände vgl. E. Braun im Bull. d. Inst. 1836, 163.

Furtwängler und Reichhold, Griech. Vasenmalerei



VON DER AMAZONOMACHIE EINER VASE AUS GELA IN PALERMO

Allein die künstlerische Individualität der Maler beider Bilder war eine recht verschiedene. Die gewaltige Kraft und Tiefe, die dem Maler der Schale Taf. 6 eigen war, besass der des Kraters nicht. Während dort alle Bewegungen und Gebärden aus echter Leidenschaft und tiefer Empfindung geschaffen sind, machen die Helden und Amazonen hier fast den Eindruck, als ob sie ein Theatergefecht aufführten mit eingelernter Bewegung.

Bevor wir das Hauptbild im einzelnen betrachten, werfen wir noch einen Blick auf das Ganze der Vase.

Die Volutenhenkel sind an der Vorderseite mit einem Epheuzweig geziert, der rot aufgemalt ist (wie der Epheuzweig der Schale Taf. 6), auf der Rückseite



mit einem Spiralbande (s. Vignette am Schluss), das mit schwarzem Firnis gegeben ist. Der Hals der Vase zerfällt in das eigentliche Halsstück, das mit einem Figurenfries geziert ist, und das Mündungsstück, das reiches Ornament zeigt und nach oben und unten durch Profilierung begrenzt wird. An dem Krater des Klitias fehlt noch jede Profilierung; das Mündungsstück setzt dort einfach ab vom Halse. Hier finden wir oben einen vorspringenden Rand mit Mäander, unten eine Art Kyma mit sog. lesbischem Ornament auf der Vorder- und Eierstab auf der Rückseite. Das Ornament des Mündungsstreifs selber ist auf der Vorderseite (Taf. 28 unten links) sehr reich, auf der Rückseite (Taf. 28 unten rechts) einfacher.

Der Halsstreif stellt vorne den Ringkampf von *Peleus* und *Thetis* dar, ganz nach dem alten Schema (vgl. zu Taf. 24). Die Verwandlungen der Thetis sind durch eine Schlange angedeutet, die Peleus in die Schulter beisst. Zu beiden Seiten enteilen je zwei *Nereiden*. Rechts am Ende steht der Kentaur *Chiron*, der nach beendetem Kampfe dem Paare mit Rat und That beistand. Links steht abgewandt der Vater *Nereus*, auf den noch eine Tochter zueilt. — Die Rückseite zeigt eine allgemeine typische *Liebesverfolgung*, wie sie in dieser Epoche in der Vasenmalerei beliebt wird: ein Jüngling laufend zwischen Mädchen, die ihm entfliehen; an den Enden je ein Vater vor einem Hause. Die Bilder des Halsstreifens zeichnen sich

durch nichts besonderes vor der Masse gleichzeitiger Vasenbilder aus. Auch ist zu bemerken, dass die Proportionen der Figuren des Halsstreifens viel weniger schlank sind als die des Bauchbildes. Derselbe Unterschied findet sich an allen gleichartigen Voluten-Krateren. Wir haben schon oben S. 89 darauf aufmerksam gemacht, dass die Proportionen der Figuren mit der Art des zu füllenden Raumes oft an derselben Vase schwanken.

Das grosse Hauptbild, die *Amazonomachie*, läuft ohne Unterbrechung um die Vase herum, unten auf einem Bande liegender Palmetten aufstehend. Die Grenze dieses Ornamentes dient den Figuren als Bodenlinie; nur bei den drei knieenden Figuren bedeutet diese Linie nicht den Boden, sondern es ist, wie sonst bei den Vasen, die auf polygnotische Malerei zurückgehen, ein welliges Terrain gedacht, auf dem die Kniee ruhen, während die nachschleifenden Füsse zweier dieser Knieenden über die Grenzlinie des Ornaments herausgreifen. Die Pferde des Wagens sowohl wie das Ross der Reiterin stehen nicht auf der Bodenlinie auf, doch sind sie offenbar mit den Hinterbeinen den Boden berührend gedacht.[1]) Da sowohl der Wagen wie die Reiterin sich im Hintergrunde befinden, so ist hier offenbar der Raum vertieft gedacht, ohne dass das Terrain angedeutet wäre. Ebenso sind die im Raume verteilten Lanzen und der Köcher unten auf dem nach der Tiefe sich erstreckenden Boden liegend gedacht.

Die Mitte der Vorderseite stellt den Kampf von zwei Griechen gegen zwei Amazonen dar, von denen der eine beritten ist. Der bärtige Grieche dringt hinter seinem jugendlichen Vordermanne geduckt vor, mit tief eingebogenem Knie. Es ist das Motiv wie es am Westgiebel von Aegina, nur dort in härterer, älterer Form erscheint. Der Jüngling sticht die vor ihm niedersinkende Amazone, die schon am Gürtel verwundet ist, mit der Lanze in die rechte Schulter. Das im älteren Stile mit roter Farbe bezeichnete Detail, also hier das Blut, ist auf dieser Vase schon mit Weiss gegeben. Die Amazone streckt flehend die Rechte gegen das Kinn des Jünglings; in der Linken hält sie die Streitaxt (nicht Lanze! Das gekrümmte eine Ende der Axt wird auf dem linken Pferdehinterbein sichtbar). Sie trägt das bunte eng anliegende persische Gewand; der Rock wird auf der Brust durch eine grosse scheibenförmige Broche zusammengehalten. Die zu Ross im Galopp einhersprengende zweite Amazone trägt griechische Rüstung; ihr Oberkörper wird vom Rücken gesehen; die Linke fasst die Zügel, die Rechte hält die Lanze gefällt; an der linken Seite hängt ihr der breite skythische Köcher mit dem daran befestigten Bogen, dessen eine Hälfte unter dem linken Oberarme durchgeht und nach vorne heraussteht; nur dieser Köcher und die Pelzstiefel bekunden die Barbarin.

Die Figuren sind alle überaus reich an Detail, von dessen Beschreibung wir absehen können, da es die Tafel alles deutlich macht. Hervorgehoben sei am Helme des Jünglings der Hörnerschmuck, der auf älteren ionischen Malereien (den klazomenischen Sarkophagen) öfter vorkommt, sonst aber selten ist. Der Schild des Jünglings ist an der Innenseite mit Sternen bemalt. Wenn Phidias die Innenseite des Schildes des Parthenos bemalte, so war dies nichts ganz Neues, sondern er folgte damit nur einer schon im polygnotischen Kreise bekannten Weise der reicheren Gestaltung der Schilde.

[1]) Ebenso das Viergespann auf der dem gleichen Atelier angehörigen Vase, Monum. d. Inst. X, 54 A.



VON DER AMAZONO



ER VASE AUS GELA IN PALERMO

In zeichnerischer Beziehung ist hervorzuheben die Verkürzung des Schildes und des Schildarmes, ferner dass das zurückgesetzte rechte Bein auch des geduckten Kriegers nicht im Profil, sondern richtig in Schrägansicht mit etwas verkürztem Oberschenkel gezeichnet ist. In der Angabe der Muskulatur ist diesem Stile charakteristisch, dass den geraden Bauchmuskeln besonders grosse und möglichst geradlinig begrenzte Flächen zugewiesen werden. Am grossen Brustmuskel sind die sehnigen Ansätze am Brustbein durch horizontale Linien angedeutet. Die Trennungen der Bauchmuskulatur sind mit sehr feinen Reliefllinien gegeben, und zwar der Mittelstreif vom Nabel aufwärts zur Brust mit zwei Linien, welche die die Muskeln trennenden sehnigen Partien umgrenzen; diese schmalen sehnigen, in der Natur vertieft liegenden Flächen sind noch weiter unterschieden von den umgebenden Muskeln dadurch, dass sie mit dem Pinsel und verdünntem Firnis bemalt sind. Auch der an die Rippen ansetzende Sägemuskel ist in verwandter Weise angedeutet. Die zu Grunde liegende Kenntnis der Rumpfmuskulatur hatten schon die alten Meister des strengen Stiles, und am Antaios des später von uns zu bringenden Kraters des Euphronios im Louvre ist auch schon verdünnter Firnis für die Charakterisierung der Sehnenflächen um den Nabel angewendet; allein diejenige typische Ausbildung dieser Rumpfzeichnung, die wir auf unserer Vase sehen, tritt erst mit der Vasengruppe auf, die polygnotischen Einfluss zeigt.[1]) An dem Jüngling unseres Bildes ist die Muskelbegrenzung auch unter dem dünnen Chiton angegeben.

Zu beiden Seiten schliesst an diese vierfigurige Mittelgruppe eine zweifigurige an. Links ist ein leichtbewaffneter jugendlicher Grieche, der den thessalischen Petasos trägt, auf die Kniee gefallen; er erhebt die Rechte mit der Lanze und streckt die Linke zur Abwehr vor gegen die Amazone, die ihn mit einschneidigem Schwert bedroht; sie hält zwei Lanzen in der Linken bereit und hat an der Seite den Köcher mit dem Bogen (dessen Ende nur sichtbar ist). Ihr Haar ist im Nacken in einen Schopf gebunden. Sie trägt die engen Hosen und Ärmel des skythisch-persischen Kostüms und einen Rock darüber; doch ist die Ausstattung hier eine einfache.

Auch in der entsprechenden Gruppe rechts ist der Grieche im Nachteil; er ist in der Defensive und weicht zurück vor der mit der Lanze auf ihn eindringenden Amazone. Zwei gebrochene Lanzen werden zwischen den Beinen sichtbar. Beide Figuren werden vom Rücken gesehen. Der bärtige Grieche hat einen mit einem prächtigen Gorgoneion[2]) gezierten Schild und einen faltenlosen Rock von Barbarenart, wie er eben in der polygnotischen Epoche in der attischen Vasenmalerei öfter auftritt.[3]) Der rechte Fuss wird von hinten gesehen in verkürzter Ansicht. Die Amazone ist mit Ausnahme der Stiefel und der Mütze nach

[1]) Ebenso wie hier z. B. auf dem gleichzeitigen Stamnosfragment in Berlin No. 2403 (ungenügend abgeb. Archäol. Zeitung 1883, Taf. 17). Über die wahrscheinliche Beziehung desselben zu Polygnots Theseus im Kentaurenkampf im Theseion, s. Robert, Marathonschlacht, S. 48 ff., 55. Die gleiche Körperzeichnung weist ferner der Argonauten-Krater im Louvre auf (Mon. d. Inst. XI, 39. 40, wo die Abbildung aber nicht genügend ist), dessen Beziehung zur polygnotischen Malerei anerkannt ist.

[2]) Des mittleren Typus, über den vgl. meine Ausführungen in Roschers Lexikon I, 1718 ff.

[3]) Auch auf der obengenannten Vase, Berlin No. 2403 (Archäol. Zeitung 1883, Taf. 17); ferner auf der der unsrigen sehr nahe stehenden Monum. d. Inst. X, 54 (bei dem Aias) and auf einigen anderen Vasen derselben Epoche, vgl. Milchhöfer im Jahrbuch d. Inst. 1894, S. 74, Anm. 44. Hinzuzufügen ist namentlich Millingen, anc. unedited monum., pl. 20—24, eine mit der unsrigen aus dem gleichen Atelier stammenden Vase (s. unten S. 133). Etwas jünger sind die von uns auf Taf. 7 and 29

griechischer Art gerüstet. Nur ihr Schild ist fremd; es ist ein aus Ruthen geflochtenes γέρρον, wie es Herodot als ein Stück der persischen Bewaffnung erwähnt.

Auch auf der Rückseite (Taf. 28) ist die Mitte durch die in voller Breite sich entwickelnde Gestalt eines jugendlichen griechischen Helden hervorgehoben. Auch ihm ist ein leichtbewaffneter bärtiger Genosse gesellt. Beide bedrohen mit den Lanzen eine auf die Kniee gefallene Amazone, die den griechischen Rundschild trägt und die Rechte ohne Waffe erhebt. Die Lanze, die neben ihr sichtbar wird, scheint ihrer Hand entfallen zu sein. Zwischen den beiden Griechen durch sprengen die galoppierenden Rosse eines Zweigespannes, das von einer offenbar weiblichen Gestalt, also einer Amazone, in buntem Barbarenrock und engen Ärmeln gelenkt wird; die Lenkerin hält in der Rechten den Stab (das Kentron). Vermutlich eben vom Wagen abgesprungen ist eine Amazone in der bunten persischen Tracht mit den engen Hosen und Ärmeln und dem von uns vorhin auch an einem Griechen beobachteten faltenlosen Barbarenrocke nebst dem umgehängten Köcher; ihr Kopf ist unbedeckt; sie hält die Lanze in der Linken, die Rechte ist leer; sie ist nicht im Kampfe begriffen; sie eilt nur hinter dem Griechenjüngling heran. Wäre sie eine Gegnerin desselben, so müsste sie auf denselben eindringen; sie erscheint hier vielmehr ganz als dessen Genossin. Danach kann diese Amazone nur *Antiope* sein, die Geliebte und Gemahlin des *Theseus*, der dann in dem Jüngling zu erkennen ist. Theseus hatte die Liebe der Amazonenkönigin gewonnen und sie einstens entführt nach Athen. Als die Amazonen dann, um diesen Raub zu rächen, gegen Theseus und Athen ziehen, kämpfte Antiope an der Seite des Gatten mit und fiel in der Schlacht. Offenbar liegt hier diese Version der attischen Sage zu Grunde. Als Königin ist Antiope hier durch den Wagen ausgezeichnet; auch ist ihr Haarband besonders geziert.

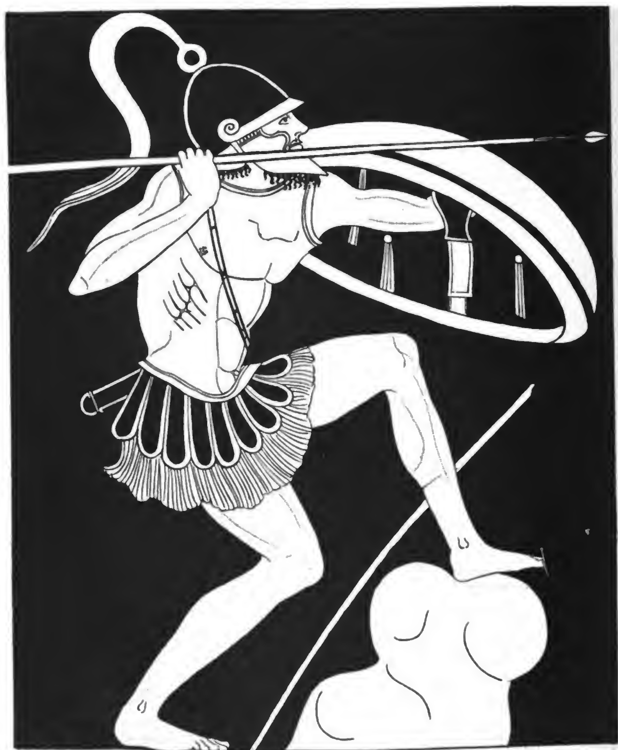
Links folgt noch eine Gruppe: ein bärtiger Grieche, der den Petasos, dazu aber einen Panzer trägt, der die ganze Muskulatur des Körpers ausprägt, also in Metall getrieben zu denken ist — solche Panzer erscheinen erst in diesem Stile — bedroht mit dem Schwerte eine auf die Kniee gefallene Amazone, ganz ebenso wie die Amazone den Griechen am anderen Ende, unter dem anderen Henkel. Die Amazone streckt die Linke zur Abwehr vor wie jener Grieche; in der Rechten hält sie die skythische Streitaxt (σάγαρις). Am Boden liegt ihr Köcher mit dem Bogen; sie ist wie ein griechischer Leichtbewaffneter, nur mit Chiton und Chlamys bekleidet.

Die Ausführung der Rückseite ist weniger detailliert. Die Muskulatur des Jünglings ist zum Teil nur mit Pinselzügen und verdünntem Firnis unter Weglassung der Reliefinien gegeben.

Unsere Vase steht nicht allein. Sie ist nur das schönste, reichste und besterhaltene Exemplar einer kleinen Gruppe von Gefässen der gleichen Form und Dekoration, sowie des gleichen Stiles, welche in relativ kurzer Frist in dem gleichen Atelier in der Epoche um 460 herum in Athen entstanden sein müssen.

Besonders nahe steht unserer Vase eine andere, die 1889 in der Nekropole von Gela gefunden ward und sich jetzt im Museum zu Palermo befindet. Ich habe diese gleich nach der Auffindung in Terranova gesehen. Da sie meines Wissens sonst noch ganz unbekannt ist, habe ich wenigstens die interessantesten Teile des

gegebenen Vasen (Hephaistos und Dionysos); später kommt die Tracht nur noch in der reicheren Umgestaltung vor, wie sie an den Dioskuren der Meidias-Vase, Taf. 8, erscheint; die ursprünglichen barbarisierenden Elemente sind hier durch reiche griechische Ornamentik verdrängt.



VON DER AMAZONOMACHIE EINER VASE AUS GELA IN PALERMO.

Bildfrieses hier (S. 125—132) abbilden lassen.[1]) In Form und Dekoration völlig mit der Ruveser Vase übereinstimmend, stellt auch das umlaufende Hauptbild den gleichen Gegenstand dar, den Kampf der Amazonen gegen die Athener. Das Lokal, die felsigen Hügel der Pnyx in Athen, ist hier durch einen Felsblock angedeutet, auf welchen einer der attischen Krieger seinen Fuss setzt.[2]) Eine Amazone, hinter der eine andere zu Ross herankommt, schwingt die Streitaxt gegen einen jugendlichen Athener, der ihr in den Arm fällt. Besonders ausgeführt ist die Mittelgruppe der Hauptseite, wo ein Athener im Harnisch eine Amazone mit der Lanze niedersticht, ganz ähnlich wie in der Mitte unserer Vase. Nur ist die Ausrüstung beider Personen eine ganz andere. Die Amazone trägt den griechischen Panzer und Chiton zu den engen skythisch-persischen Hosen und Ärmeln. Ihre Hand lässt den Handgriff des Schildes fahren; ihrer Rechten ist das Schwert entfallen; ihre Augen schliessen sich, sie ist im Sterben. Der Maler hat den Kopf von vorne dargestellt; doch den Helmbusch und dessen Träger die Sphinx in Verkürzung darzustellen, schien ihm zu gewagt; er fürchtete undeutlich zu werden und zog die gewohnte Profilstellung vor. Vom Schilde des Griechen hängt ein grosses, unten gezacktes Tuch herab (vgl. den Neoptolemos Taf. 25). Es ist dies eine ionische Sitte, der wir mit dem Einfluss der polygnotischen Wandmalerei auch auf den attischen Vasen häufiger begegnen. Der Harnisch dieses und des anderen den Fuss aufstellenden Atheners ist wieder der aus Metall getriebene, der die Formen des Körpers genau wiedergiebt und an dem unten Lederstreifen (Pteryges) hängen. Durch die genaue Wiedergabe des abstehenden Randes an den Schulteröffnungen ist hier besonders deutlich gemacht, dass es ein Metallpanzer ist. Wie wir bemerkten, ist auch dieser Panzer eine zuerst auf dieser Vasenklasse, die unter direktem polygnotischem Einfluss steht, erscheinende Neuerung. In der Behandlung des Chitonrandes ist hier noch die ältere Tradition wirksam, die an der Ruveser Vase schon gewichen ist. Wir dürfen daher die Geloer Vase zu Palermo ein wenig älter ansetzen als jene. In der Komposition ist sie viel einfacher, indem sie die Überschneidungen vorsichtig meidet.

Fernerhin sind als hiehergehörige Gefässe gleicher Form und gleichen Stiles zu nennen: die beiden bei Bologna gefundenen, mit Darstellungen aus der Iliupersis, die in den Monumenti dell' Inst. X, 54 und XI, 14, 15 abgebildet sind. Von diesen beiden grossartigen Gefässen steht Monum. XI, 14 besonders der Geloer Amazonenvase in Palermo nahe; der Neoptolemos dort ist eine fast ganz genaue Wiederholung des Atheners im Harnisch, S. 128, auch die Behandlung der Chitonfalten steht hier wie dort auf derselben Stufe. Dagegen Monum. X, 54 unserem Ruveser Krater näher steht.

Eine Scene aus der Iliupersis, Aias, der die Kassandra verfolgt, stellt auch ein drittes hieher gehöriges Gefäss dar, dem nur das sonst regelmässige Halsbild fehlt (British Museum, catal. of vases III, No. E 470).

Ein besonders gutes charakteristisches Exemplar dieser Vasengattung ist dann das bei Millingen, ancient unedited monum. pl. 20—24, abgebildete (im Louvre), das den Abschied eines Helden und dann einen Kampf desselben darstellt.

Wieder ein ein wenig älteres Stück ist das mit dem Bilde einer Gigantomachie im British Museum (catal. of vases III, No. E 469; Heydemann, Gigantomachie auf Vase von Altamura).

---

[1]) Eine vollständige Publikation steht von Salinas in den Monum. antichi dei Lincei zu erwarten.

[2]) Die gleiche gewiss aus einem Wandgemälde stammende Figur erscheint auf einer ebenfalls in Gela gefundenen Lakythos gleicher Epoche, Benndorf, griech. u. sicil. Vasenb., Taf 46, 3.

Sehr schön und sehr mit unserem Ruveser übereinstimmend war dann das leider nur in Fragmenten erhaltene Stück, das im Jahrb. d. Inst. 1886, Taf. 10, und vollständiger bei Robert, die Marathonschlacht, S. 56, 57, abgebildet ist und das den Raub der Leukippiden darzustellen scheint.

Doch auch Gefässe anderer Formen zeigen ganz dieselbe Stilrichtung. Einen fragmentierten Stamnos in Berlin (No. 2403) haben wir oben (S. 130, Anm. 1 und 3) schon herangezogen; ebenso die herrliche Schale auf unserer Taf. 6, deren Maler freilich bedeutender war, als der oder die aller der anderen genannten Vasen.

Auch auf Krateren der Kelchform erscheinen Bilder, die durchaus in diesen Kreis gehören. Ich nenne den von Millingen, vases de diverses coll., pl. 49, 50 publizierten Krater des Louvre, der freilich stark ergänzt ist. Die erhaltenen Teile stimmen im Stile besonders genau mit dem Geloer Volutenkrater. Die Gruppe des Achilleus und Memnon ist nur eine wenig modifizierte Wiederholung der Hauptgruppe jener Vase. Der Memnon gleicht selbst in der Ausrüstung ganz der Amazone jenes Bildes, und der Achilleus gleicht ebenso durch Bewegung wie durch Panzer und Schild mit gezacktem Tuche jenem Athener.

Von kelchförmigen Krateren sind ferner hier zu nennen: der mit dem Kampfe des Theseus und einer berittenen Amazone bei Luynes, descr. de quelques vases, pl. 43 und ferner der mit dem Auszug eines jugendlichen Helden bei Stephani, compte rendu 1874, pl. 5.

Aber auch der Kelchkrater mit den Argonauten und Niobiden, Monum. d. Inst. XI, 39, 40, gehört durchaus in diesen Kreis durch die Gleichheit des Stiles, wie des Kostüms und der Waffen. Er unterscheidet sich nur dadurch wesentlich von allen anderen der genannten Vasen, dass er zuerst wagt, die Figuren übereinander auf bewegtes Terrain zu stellen. Auf unserer Ruveser Vase fanden wir nur bei wenigen Figuren die gerade untere Bodenlinie verlassen zu gunsten eines nach der Tiefe sich erstreckend gedachten Raumes (vgl. oben S. 127).

Es kann keine Frage sein, dass die ganze hier besprochene Gruppe von Vasen, die nicht nur durch gleichen Stil, sondern auch durch die Uebereinstimmung von zahlreichen anderen Eigentümlichkeiten eng zusammenhängt, von einer bestimmten Art grosser Malerei abhängig ist. Da die Vasen genau der Zeit angehören, in der in Athen die polygnotische Malerei blühte, und da manche Beziehungen dieser Vasen zu überlieferten Wandgemälden des polygnotischen Kreises nachweisbar sind, so kann kein Zweifel sein, dass eben die Malerei dieses Kreises die Vorbilder abgab. Unsere Vasen haben offenbar die polygnotischen Wandmalereien ausgebeutet und für ihre Zwecke benützt, so gut es ging.

Das gemeinsame Neue auf diesen Vasen geht also auf die polygnotische Malerei der Zeit um 460 zurück. Von dort kamen also die auffallenden Neuerungen des Kostüms, die merkwürdigen Formen der Helme, der Helm in Pilosform mit dem Knopfe oben, die Vorliebe für den Petasos, die Mode der breiten Binden an den Frauenköpfen, die bunten, gewirkten, faltenlosen Röcke, die Schilde mit Innenschmuck und mit herabhängendem, gezacktem Tuch, die Metallpanzer mit getriebenen Körperformen und Lederstreifen nach unten, der bunte Wechsel von skythisch-persischem und griechischem Kostüm, die ganze abwechslungsreiche Pracht von Waffen und Gewand, die Manier, durch zerbrochene Lanzen im Raume den Kampfplatz zu beleben, der Typus der Rosse und die viereckigen Scheiben an ihrem Gebisse u. s. f. Von dort stammten dann auch die typischen Stellungen der

schreitenden und knieenden Figuren, von dort vor allem aber auch die wesentlichen Züge der Komposition.

In dieser Hinsicht ist besonders unsere Ruveser Vase interessant. Sie zeigt allein von allen anderen eng zusammengerückte Gruppen und Figuren in mehreren Gründen hintereinander. Mehrmals überschneiden sich hier drei Figuren, von denen eine hinter der anderen sich bewegt. Da die Technik der Vasenzeichnung für solche Behandlung absolut ungeeignet ist, so ist klar, dass diese Art nur von den Vorbildern stammen kann, wo sie viel mehr ausgebildet sein musste.

Dieses Resultat ist wichtig, weil man in neuerer Zeit hat bestreiten wollen, dass die polygnotische Malerei zusammengerückte, sich deckende Figuren angewendet habe.[1]) Sie hat es ganz ohne Zweifel, wie unsere Vase beweist. Allein sie musste, bei dem Mangel der Perspektive, die Erfahrung machen, dass das Hintereinanderstellen der Figuren die Deutlichkeit sehr beeinträchtigte. Deshalb begann man von der geraden Grundlinie zu abstrahieren und einen sich vertiefenden landschaftlichen Raum anzudeuten; einzelne Figuren des Hintergrundes wurden etwas höher gestellt. Diese Stufe zeigt unsere Vase; sie zwingt zur Annahme, dass diese Art von Raumvertiefung bei gedrängten sich deckenden Figuren in der grossen Malerei jedenfalls viel mehr ausgebildet war.

Um diese Art weiter zu entwickeln, hätte die Perspektive eintreten müssen. Auf Kosten der Geltung der menschlichen Figur hätte der Raum zur Darstellung kommen müssen. Dies widersprach dem Sinne der Zeit.

In dem Bedürfnis nach figurenreichen Kompositionen, bei denen aber jede einzelne Figur sich voll und klar entwickeln sollte, bei dem ausschliesslichen Interesse für die menschliche Figur, blieb der Malerei nichts anderes übrig als zurück zu dem radikalen Mittel der primitiven Kunst zu greifen und einfach die Figuren statt hintereinander vielmehr übereinander zu stellen. Damit verzichtete man freilich auf die Wirkung geschlossener Gruppen; die Figuren wurden mehr auseinandergezogen, allein es konnte jede einzelne zur vollen Geltung kommen und man konnte sie in Motiven wie statuarische Einzelfiguren durchbilden.

In der polygnotischen Epoche hat nicht nur die Malerei auf die Plastik gewirkt, sondern es ist nicht minder auch das Umgekehrte geschehen.

Nach Pausanias Beschreibung müssen die Bilder Polygnots in Delphi jene neue Kompositionsweise gehabt haben. Dass aber durchaus nicht alle Bilder des polygnotischen Kreises sie zeigten, scheinen uns die Vasen zu beweisen, die wir hier betrachtet haben. Nur eine unter ihnen zeigt jene Kompositionsweise. Späterhin wird diese auf den Vasen häufiger. Doch kann der Grund dafür darin liegen, dass diese Manier für die Technik der Vasenzeichnung eminent passend war, ja ihr allein ermöglichte, grössere zusammenhängende Figurenkomplexe darzustellen.

Wenn wir in unseren hier besprochenen Vasenbildern noch einen nahen Zusammenhang mit der grossen Wandmalerei annehmen dürfen, so gilt das für die unmittelbar folgende Epoche schon nicht mehr. Nach der Mitte des fünften Jahrhunderts scheinen Malerei und Vasenzeichnung weit auseinander gegangen zu sein, und die Kompositionen auf den Vasen des Meidias und seiner Zeit (Taf. 8, 9, 30) entfernen sich gewiss weit von denen der gleichzeitigen Malerei. (A. F.)

[1]) Robert, die Marathonschlacht, S. 99 f.

Die Technik

Unser Krater steht mit dem der Sammlung von Palermo und der Münchener Schale der Taf. 6 in so naher Beziehung, dass eine vergleichende Gegenüberstellung von Vorteil sein dürfte.

Die Vorzeichnung der drei Bilder ist entschieden und klar. Am eingehendsten wurde sie auf der Palermitaner Vase behandelt, wo selbst die Arme unter den Schilden noch gewissenhaft eingezeichnet sind. Bedeutend knapper tritt sie in den anderen Bildern auf. Alle Vorzeichnungen sind korrekturlos, nur an der Neapler Vase war im Rückbild bei der Amazone, die den Speer hochhebt, der linke Arm, wie es die Tafel angiebt, zuerst nach abwärts gerichtet.

Die meiste Ähnlichkeit weist der Reliefstrich in den drei Bildern auf. Er ist mit Energie und Gewandtheit aufgesetzt, zeigt aber nichts mehr von der Sorgfalt der vorangegangenen Stilperioden. Der kräftige Normalstrich waltet vor. Ein Streben nach feinen eingratigen Linien tritt besonders bei dem überall gleichartig behandelten, kurz vorstehenden Untergewande der Personen auf.

Ein genauer Vergleich der Muskelzeichnungen ist schwer möglich, da sie auf dem Münchener und dem Palermitaner Gefäss nicht mehr genügend zu erkennen sind. Mit hellen Firnislinien sind auf der Vase in Palermo, soviel ich wahrnehmen konnte, nur die Augenränder nachgefahren. In den anderen Bildern hat dies Verfahren bedeutende Steigerung erhalten. Auf jener Vase finden sich auch noch auf den Ärmeln der Amazone und einigen Panzerstreifen die sorgsam aufgesetzten Reliefpunkte, mit denen der vorangegangene, strengere Stil das gelockte Haar bezeichnete. Deckfarbe wurde hier noch keine verwandt, dagegen findet sich viel Weiss[1]) auf der Neapler Vase und eine mehrfarbige Behandlung auf der Münchener.

Das Blattornament der Münchener Schale entspricht in der Behandlung demjenigen der vorderen Henkelseite der Neapler und das hier abgebildete Spiralornament auf der Henkelrückseite der letzteren treffen wir wieder auf beiden Henkelseiten der Vase in Palermo.

In der Lasur traten in der Neapler Vase nur wenige Stellen etwas rötlich vor. Die in Palermo scheint, soviel als bei der etwas versinterten Oberfläche zu sehen ist, ganz rein zu sein.

Auch ein Vergleich der Gesamtkomposition ist nicht ohne Interesse. Während es der Wandmalerei mit Hilfe verschiedener Farbe ermöglicht war, Gruppierungen hintereinanderstehender Personen zu bilden, konnte dies die Vasenmalerei nur in sehr beschränkter Weise vornehmen, da hier jede engere Gruppenbildung bei der gleichmässigen Zeichnung den Blick völlig verwirrt. Unsere Malerei konnte also selbst auf ihrer höchsten Höhe den Silhouettenstil nicht vollständig aufgeben, weil nur das trennende Schwarz es ermöglichte, die Personen wirkungsvoll hervorzuheben. Das erschwerte aber bedeutend die Komposition, denn der schwarze Grund verlangt in seiner Verteilung zwischen den Figuren grösstes Gleichmass, da er zunächst das Auge berührt und für die ganze tektonische Erscheinung der Bilder massgebend ist.

Bei der Vase von Palermo nun ging der Künstler in einfachster Weise vor, indem er Überschneidungen in der Gruppierung der Personen gänzlich vermied. Im

[1]) Nach den noch vorhandenen Spuren scheint auch das herablaufende Blut weiss gewesen zu sein.

Neapler Bilde dagegen sehen wir eine mit Bravour durchgeführte Komposition, bei der nur in der Mittelscene der trennende Grund allzusehr fehlt. Aber der Maler hat sich durch höchst einfache Mittel aus der Klemme gezogen; die Amazone trennt sich vom Pferde durch das stark vortretende Rautenmuster ihrer Kleidung, und ebenso wirkt die Behandlung des grossen Schildes scheidend zwischen Reiterin und Krieger. Im grossen Ganzen ist aber das Bild in Bezug auf das »Hintereinander«, zu dem es jedenfalls durch eine Wandmalerei verleitet wurde, schon an der alleräussersten Grenze angelangt. Die Münchener Schale endlich spricht für sich selbst. In bewundernswerter Weise sind hier die Personen durch schmalen schwarzen Grund von einander geschieden, sind die einzelnen Konturen gegenseitig zu einander abgewogen.

Wie sich bei enger Gruppierung der Maler der Talosvase in Ruvo half, werden wir späterhin sehen. (K. R.)



TAFEL 29

PELIKE AUS GELA MIT RÜCKFÜHRUNG DES HEPHAISTOS

(MÜNCHEN)

Zur Erklärung der Malerei dieser schönen, in der Nekropole von Gela auf Sizilien gefundenen schlauchförmigen Amphora, einer sog. Pelike,[1]) brauchen wir nur auf den Text zu dem der gleichen Epoche angehörigen Krater auf Taf. 7 zu verweisen. Es ist derselbe Gegenstand wie dort dargestellt, die Rückführung des Hephaistos durch Dionysos, der ihn trunken gemacht.

Auch hier schreitet Dionysos voran in demselben Motive wie dort, nur ist die rechte Hand mit dem Kantharos hier gehoben. Allein Hephaistos reitet hier nicht wie in der älteren auf jener anderen Vase beibehaltenen Tradition auf einem Maultier, sondern er schreitet schweren taumelnden Schrittes auf einen Silen gestützt vorwärts. Die Trunkenheit ist, wenn auch sehr diskret und vornehm, hier doch zum Ausdruck gekommen, während dies auf der anderen Vase gar nicht der Fall ist. Der Gott hält auch hier sein Berufszeichen, die Zange mit einem Klümpchen heissem Metall in der Rechten. Mit der Linken schultert er einen Hammer. Ausser dem kurzen gegürteten Chiton trägt er einen über die linke Schulter geworfenen Mantel. Dionysos trägt über dem ionischen Chiton den oben S. 130, Anm. 3 besprochenen, mit den auf polygnotische Malerei bezüglichen Vasen aufkommenden faltenlosen bunten Rock, darüber die ihm eigene Nebris und über dem linken Arme einen kleinen Mantel.

Beide Gottheiten haben um das Haupt eine breite Tänie gelegt, die bei Dionysos in eine Schleife geschlungen ist. Es ist die Mitre genannte Binde, welche in der Zeit, welcher unsere Vase angehört, bei Dionysos und ebenso bei menschlichen Genossen schwärmender Gelage aufkommt und von welcher der Gott den Beinamen μιτρηφόρος erhielt. Sie ward immer so getragen, dass vorne an der Stirne die Haargrenze verdeckt ward; man gab an, dass sie getragen werde, um den Kopfschmerz bei zu reichlichem Weingenuss zu dämpfen.[2])

Die Silene und die Mänade tragen nur einen einfachen Kranz von Epheublättern. Dem Zuge voran geht hier die sehr lebendige Gruppe eines Silens, der, eine brennende Fackel in der Linken, mit der Rechten eine Nymphe hascht, die das Tympanon spielt. Wie bei Taf. 7 ist Musik an der Spitze des Zuges. Die Nymphe trägt den in der phidiasischen Epoche so beliebten dorischen Peplos

[1]) O. Jahn, Vasensammlung König Ludwigs No. 776. Abgebildet Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 40. Elite céramographique I, pl. 42. Müller-Wieseler, Denkmäler alter Kunst II, No. 196. Roschers Lexikon d. Mythol. I, 2055.

[2]) Vgl. meine Ausführungen im Text zu Sammlung Sabouroff, Taf. 23.

mit Gürtung über dem Überschlag.[1]) Das rechte Bein des Silens ist in der Schrägansicht gezeichnet, die wir in der zu den vorigen Tafeln 26—28 besprochenen Vasenklasse auftreten sehen. Das Glied des Silens ist aufgebunden. Oben steht καλος und Ηεφαστος noch in der altattischen Schrift, mit dreistrichigem Sigma.

Während die Köpfe der Silene den gewöhnlichen Typus mit rundem Schädel zeigen, sind die Köpfe der drei anderen Figuren von einer auffallend dem Viereck sich nähernden Form. Offenbar hat der Maler hiermit einen besonders vornehmen Kopftypus ausdrücken wollen. Er hat die Wirkung gesteigert durch die Lage der Binde oder des Kranzes; er hat diese so gelegt, dass sie einen ungefähr rechten Winkel bilden zu den parallelen, ganz gerade verlaufenden Linien des Hinterkopfes und des Gesichtes.

Eine solche dem Vierecke sich nähernde Kopfform findet sich noch auf einigen Vasen. Es ist das Verdienst von L. Stephani, zuerst darauf hingewiesen zu haben.[2]) Indes gehören diese Vasen — meist Kratere oder Stamnoi — alle derselben Epoche, ja wie es scheint auch demselben Atelier in Athen an. Sie stellen besonders häufig schwärmende Gelage oder die Heimkehr von solchen dar.

In der grossen Plastik war es die polykletische Kunst, die eben in der Epoche, welcher jene Vasen angehören, ihren idealen Menschenfiguren eine Schädelform verlieh, die durch ihre grosse Tiefe und den kantigen Umriss der unserer Vasen gleicht;[3]) sie galt der polykletischen Kunst offenbar als die vornehmste und edelste Kopfform. Es giebt manche Spuren davon, dass der polykletische Kopftypus auch ausserhalb Argos Bewunderer fand. Der Meister des Ateliers jener Vasen in Athen war allem Anschein nach ein solcher Bewunderer.

Er hat es in der That verstanden, seinen Köpfen etwas unendlich Vornehmes zu geben. Um sich von der Wirkung der Schädelbildung zu überzeugen, vergleiche man nur die gleichzeitige und sonst so nahe verwandte Vase, Taf. 7.

Die Zeichnung ist sehr flott und flüchtig wie die von Taf. 7; sie hält sich nirgends bei einer Einzelheit auf und arbeitet nur auf die Gesamtwirkung. Es ist das die Art der Vasen perikleischer Epoche, wie wir sie schon bei Taf. 7 und 19 kennen gelernt haben.

Auch zeigt die Rückseite der Vase hier wie dort (vgl. oben S. 37 und S. 83) nur ganz flüchtig und ebenso ganz allgemein gehaltene Figuren, einen attischen Bürger mit Stock zwischen zwei Frauen. (A. F.)

---

[1]) Über die Tracht vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik, S. 39.

[2]) L. Stephani, Compte rendu pour 1868, S 98 ff., zu Pl 5, 3 und 6, 1. Den von ihm angeführten Vasen ist hinzuzufügen der Glockenkrater der Sammlung Dutuit in Gazette archéol. 1879, pl. 15.

[3]) Stephani zählt a. a. O., S. 104, unter den Köpfen, die ihm ähnlich schienen, charakteristischerweise, freilich ohne es zu ahnen, Nachbildungen des polykletischen Diadumenos auf (der S. 104, Anm. 3. C von ihm genannte »Obsidian« ist in meinem Katalog der Gemmen in Berlin No. 4982).

Die Technik

Die Vorzeichnung der vorzüglich erhaltenen Vase erscheint in sehr breiten Strichen ohne jede nachträgliche Korrektur. Die Ausführung ist eine überaus flotte. Grosse Sorgfalt ist der Linienziehung nicht mehr gewidmet. Die Gesichtsprofile haben noch Reliefkontur, sonst ist diese aber aufgegeben. Flüchtigster Art sind die Figuren des Rückbildes.

Die Lasur ist gleichmässig, geht aber stark ins Rötliche. Die mit hellem Firnis gezogenen Linien erscheinen teilweise heller als der Grund — ein Fall, der häufig vorkommt und der beweist, dass die Lasur den letzten Vorgang bei der Bemalung bildete, denn sonst müsste unter jenen Linien sich ebenfalls die Röte zeigen. Allerdings steht noch in Frage, ob und wie weit auf dem ganzen Gebiete neben der Lasur noch eine eigene »Rotbehandlung« stattfand.

Die aufgetragene Mattfarbe der Buchstaben etc. ist vollständig verschwunden.

(K. R.)

TAFEL 30

HYDRIA MIT PARISURTEIL

(KARLSRUHE)

Wie ein Gegenstück zu der Hydria des Meidias, die wir auf Taf. 8 und 9 gebracht haben, erscheint die prachtvolle Hydria aus Ruvo, die wir hier geben.[1])

In der Form, der Einteilung und der Dekoration stimmen beide Vasen vollständig überein. Derselbe Mäander läuft hier wie dort unter den Henkeln um die Vase und trennt das obere Bild von dem unten umlaufenden Friese, der wieder nach unten hier wie dort von demselben Mäander gesäumt wird. Unter dem vertikalen Henkel ist das gleiche zierliche Palmettenschema hier wie dort angewendet.

Der untere Fries, der bei Meidias lauter benannte mythologische Figuren enthält, ist hier nur einer Schilderung des bakchischen Thiasos gewidmet, welcher Namen fehlen. In der Mitte steht der jugendliche *Dionysos*, bis auf die Haltung des linken Armes in derselben Stellung wie der Hippothoon der Meidias-Vase. Er betrachtet prüfenden Blickes eine Nymphe, die in wehendem besternten Gewande vor ihm einen Tanz aufführt, zur Musik der Doppelflöte, die ein Silen bläst, und des Tympanons, das eine sitzende Nymphe schlägt. Links sieht man noch zwei andere reizvolle Nymphen in wirbelndem Tanze sich drehen; sie sind beide auf den Zehenspitzen tanzend dargestellt. Zwischen ihnen bezeichnet eine Fichte das Lokal als den Bergwald, auf dem des Dionysos Thiasos feiernd gedacht ward. Zu beiden Seiten schliesst je eine zusehende ruhige Nymphe mit Thyrsos die Scene ab. Schon diese beiden Figuren sind flüchtig behandelt; mehr noch die folgenden der Rückseite, nämlich vier Paare von Frauen, die ganz allgemein gehalten sind und Schmuckgegenstände und Kästchen tragen; nur eine hat einen Thyrsos.

Das Hauptbild ist komponiert wie das der Meidias-Vase. Die Figuren sind frei in dem Raume verteilt, der durch leicht eingerissene Linien als bewegtes Terrain bezeichnet ist. In der Mitte sitzt der schöne *Paris*, hier schon nicht mehr in griechischer, sondern in persischer Tracht, mit engen Ärmeln und Hosen und überreichem, gesticktem Rock, der wie der des Kastor der Meidias-Vase einen Schachbrettstreif in der Mitte zeigt. Auch sieht man wie bei den entsprechenden Gewändern der Meidias-Vase einen aufgestickt zu denkenden Lorbeerkranz an der vom Gürtel durchschnittenen Stelle (vgl. oben S. 41 mit Anm. 1). Auf dem Gürtel ebenso wie auf der sog. phrygischen Mütze sind durch kleine auf-

[1]) Beschrieben von Winnefeld, Beschr. d. Vasensammlung in Karlsruhe, No. 259. Bisher nur in ganz schlechten Abbildungen bekannt, die bei Winnefeld angeführt sind, ebenso wie die früheren Besprechungen.

gesetzte Thonklümpchen mit Vergoldung Knöpfe von Gold angedeutet. Den besternten Mantel hat er sich zum Sitzen untergebreitet. An der Seite trägt er einen Dolch, doch als Hirte das Lagobolon, eine kurze Keule in der Linken. Zu seinen Füssen liegt sein Hund, eine grosse Dogge, die die angekommenen Fremden aufmerksam mustert. Die Haltung des Paris (über dem sein Name in der den Vasenmalern geläufigen Form Alexandros, 'Αλεξανδρος steht) ist nicht im geringsten die eines bäurischen Hirten, sondern eine überaus elegante und vornehme. Mit zierlicher Gebärde erhebt er die Rechte, im Gespräche mit *Hermes*, der das Anliegen der Göttinnen ihm vorträgt. Aphrodite hat aber bereits einen ihrer kleinen Liebesdämonen ausgesandt, der — mit goldenen Flügeln und goldenem Diadem — sich an Paris Schulter lehnt und ihm von süsser Liebe in das Ohr flüstert. Hermes (Ερμη.) ist im Heranschreiten innehaltend, die Linke in die Seite stützend, das Kerykeion in der Rechten senkend gebildet, in einem Motiv, das fast genau so an einer der Reliefsäulen des ephesischen Tempels wiederkehrt. Es scheint indes ein statuarisches Motiv des fünften Jahrhunderts zu Grunde zu liegen. Sein Petasos hängt im Nacken. Er ist festlich bekränzt. Von den drei Göttinnen hat sich *Aphrodite* ('Αφροδιτη) gleich hinter Hermes bequem niedergelassen; die Rechte stützt sie auf das Scepter, die Linke ruht auf dem kleinen Liebesdämon, der sie begleitet. Über ihr sitzt, wohl als ihre Genossin und Begleiterin gedacht, die Göttin des Glückes *Eutychia* (Εὐτυχια), die für Paris lockend einen goldenen Kranzzweig bereit hält. Sie ist von einem namenlosen *Mädchen* begleitet, das sich an ihre Schulter lehnt in demselben anmutigen Motiv wie die ebenso gewandete Asterope der Meidias-Vase sich an die Chrysothemis lehnt. Auch sie hält einen Kranz für Paris bereit. Wie sollte Paris solchen Lockungen widerstehen?

Freilich unmittelbar vor ihm steht *Athena* ('Αθηναα)[1]) hoch aufgerichtet, im ganzen Glanze stolzester Erscheinung. Sie hat den Schild gehoben und stützt die Lanze majestätisch auf. Ihr Helm ist aufs reichste geschmückt; wie der Helm der Parthenos des Phidias ist er mit drei Büschen bekrönt (vgl. Taf. 20, oben S. 88); die beiden seitlichen werden — wie bei der Parthenos von Pegasoi — hier von Pferdevorderteilen gestützt. Die Backenklappe ist wie bei der Parthenos mit einer phantastischen Tierfigur geschmückt. Das Innere des Schildes ist wieder wie bei der Parthenos mit figürlicher Malerei ausgestattet; man erkennt eine bogenschiessende und andere fliehende Gestalten (Niobiden?) und eine laufende Flügelfigur. Der Bügel für den Arm ist mit einem in Relief gedachten Kopfe geziert. Die Göttin trägt den ionischen Chiton unter dem gegürteten dorischen Peplos; auf der Brust die Ägis mit Gorgoneion; zwei Schlangen auf den Achseln wirken wie Gewandschnallen; im Rücken hängt ein besterntes gefranstes Schleiertuch herab, wie wir es schon bei der Agaue der Meidias-Vase gefunden haben. Die ganze Erscheinung der Athena gleicht der einer Statue und wir werden kaum fehl gehen, wenn wir vermuten, dass ein statuarisches Vorbild hier anregend eingewirkt hat. In jedem Falle aber setzt unsere Figur die Existenz der phidiasischen Parthenos voraus.

Kaum minder stolz, doch in mehr weiblicher Haltung steht *Hera* (Ηρα) weiter unten links. Sie zieht mit der auf der Meidias-Vase so beliebten Bewegung das gefranste Schleiertuch mit der Rechten empor, das Scepter ruht im linken

[1]) Die Beischrift ist aus Versehen auf unserer Tafel ausgeblieben, weshalb wir sie hier in Faksimile wiedergeben: [illegible]

Arme. Auch sie gleicht ganz einer Statue. Als Begleiterin sitzt hinter ihr ein anmutiges Mädchen, dem der Name *Klymene* (Κλυμενη) beigeschrieben ist, d. h. die Berühmte. Es ist damit durchaus keine geheimnisvolle mythologische Figur gemeint, sondern der Name ist einer jener auf Glück und Ruhm anspielenden Allgemeinnamen, die von den Vasenmalern der Richtung des Meidias so gerne schönen Nymphen beigelegt werden. Auf zwei Vasen dieser Richtung kommt der Name Klymene bei Mädchen aus dem Kreise der Aphrodite vor.[1] Auf unserer Vase ist Klymene eben eine Begleiterin und Dienerin der Hera.

Oben in der Mitte sieht hinter einer Terrainwelle hervor der Oberkörper der *Eris* (Ἐρις), der Göttin des Zankes, die den ganzen Streit unter den Göttinnen angestiftet hat und nun beobachtet, wie sich derselbe entwickelt. Sie legt die linke Hand auf den Felsen, hinter dem sie lauernd steht; der übrige Arm ist grösstenteils unsichtbar. Diese Art, durch Andeutung von Felsen und bergigem Terrain einen Teil der Figuren zu verdecken, war in der polygnotischen Malerei aufgekommen, zugleich mit der gelockerten, zerstreuten Kompositionsweise, welche die Figuren übereinander auf angedeutetes Terrain stellte (vgl. oben S. 135). Für eine Figur der Amazonomachie des Mikon, den Butes, ist diese Darstellungsweise ausdrücklich bezeugt; von ihm war sogar nur der Helm und das eine Auge sichtbar.[2]

Doch auch der Gott, nach dessen Ratschluss der ganze verhängnisvolle Streit der Göttinnen und das Urteil des Paris erfolgte, *Zeus* (Ζευς) ist hier dargestellt; links oben sitzt er, den goldenen Blitz in der Linken, das Scepter aufstützend. Rechts oben liess der Maler die Sonne aufgehen in Gestalt des Gottes *Helios* (Ηλιος), der mit seinem Viergespanne hinter dem Berge emporkommt. Es war damals unter den Malern gar beliebt, die Vorgänge der Sage von den Gestirnen, der Sonne und dem Monde umgeben, darzustellen. Ein anderer Maler derselben Richtung hat das Parisurteil mit dem aufsteigenden Helios und der wegreitenden Selene umgeben.[3] Neben der persönlichen Gestalt des Helios hat unser Maler auch das Gestirn selbst dargestellt mit goldenen Strahlen.[4]

Es liegt sehr nahe, anzunehmen, dass bei den so überaus zahlreichen Uebereinstimmungen unserer Hydria mit der des Meidias auch sie von demselben Meister herrühre.[5] Allein eine genaue Vergleichung scheint mir zu ergeben, dass hier doch verschiedene Hände vorliegen. Gewiss sind die beiden Vasen gleichzeitig und in demselben Atelier gemacht; allein schwerlich von einem und demselben Maler.

Zunächst ist die Handschrift eine andere; unser Maler wendet konsequent eine andere ungewöhnlichere Form des Alpha an.

Die bei Meidias so charakteristischen horizontalen Stirnfalten wendet dieser Maler gar nicht an. Dagegen zeigt er eine andere Eigentümlichkeit in der Zeichnung der Köpfe, die der Meidias-Hydria fehlt: er deutet bei den jugendlichen

[1]) Bull. Napol. n. s. II, 2 (Heydemann, Vasen in Neapel, No. 2296) und ebenda II, 6 (Heydemann, Santang. 316).

[2]) Vgl. C. Robert, Marathonschlacht, S. 92 ff.

[3]) Wiener Vorlegeblätter, Serie E, 11. Durch Thorheit des Herausgebers sind in der Abbildung Helios und Selene von dem Hauptbilde getrennt und zur Rückseite gezogen worden.

[4]) Vgl. Sammlung Sabouroff zu Taf. 63, S. 2.

[5]) So Milchhöfer im Jahrbuch d. Inst. 1894, S. 64.

Figuren (Paris, Hermes, Helios) durch feine Punkte, zum Teil unter den an der Seite herabfallenden Haarlocken, etwas Backenbartflaum an.

Die Dreiviertelansicht des Gesichtes ist beiden Vasen gemeinsam; allein der Maler unserer Hydria ist darin sehr viel weniger geschickt und geübt als der Maler der mit Meidias Name signierten; die Freiheit, Feinheit und Anmut der in Dreiviertelansicht gezeichneten Gesichter der Meidias-Vase erreicht er lange nicht.

Aber auch die Art der Haltung der Köpfe ist verschieden. Jenes bei Meidias so charakteristische eigentümliche Neigen und Wiegen des Kopfes findet sich an unserer Hydria gar nicht.

Die Gewänder stimmen zwar im allgemeinen ganz mit denen der Meidias-Hydria überein. Allein die Art der Faltengebung ist doch recht verschieden. Die Meidias-Vase zeigt weniger, aber besser gezogene Falten; bei der unsrigen sind die Falten viel gehäufter und enger; allein sie haben weniger Schwung. Man vergleiche z. B. die Brust der Aphrodite oder Eutychia unserer Vase mit der der Aphrodite des Meidias; oder das an Eutychia gelehnte Mädchen mit der so ähnlichen Asterope des Meidias.

Selbst die Zeichnung der Pferde stimmt nicht ganz überein; sie haben auch ein anderes Gebiss hier und dort.

Die geritzten Terrainlinien sind einfacher und nicht so verschnörkelt wie bei Meidias.

Endlich haben die ganzen Bewegungen der Gestalten einen verschiedenen Charakter. Die bewegliche hingebende Anmut der Figuren der Meidias-Vase ist nicht die Art unseres Malers, dem ernster Stolz viel besser gelingt. In Pracht der Gewänder und Reichtum der vergoldeten Teile aber hat er den Meidias noch wesentlich überboten.

Dagegen glaubten wir, auf Taf. 20 die Hand desselben Zeichners zu erkennen, der die mit Meidias Name signierte Hydria gearbeitet hat. In der That bestehen die meisten Unterschiede, die wir eben zwischen unserer Karlsruher und der Meidias-Hydria hervorgehoben haben, auch zwischen ihr und Taf. 20.

Indes all diese Unterschiede sind ja relativ gering gegenüber dem Gemeinsamen. Alle diese und die zu ihrem Kreise gehörigen Vasen basieren auf demselben Stile, den wir dem Athen der Zeit des peloponnesischen Krieges zuzuschreiben haben; und der Gedanke, Liebe, Jugend, Schönheit zu feiern, klingt aus jedem dieser Bilder. (A. F.)

DIE TECHNIK

Während auf der Meidias-Vase die Vorzeichnung fast nicht zu erkennen ist, tritt sie auf der Karlsruher Hydria überall in flachen, breiten Strichen deutlich hervor. Bloss das rechte Bein des Paris fand bei der Ausführung eine Änderung, indem es weiter zurückgesetzt wurde.

Die kurzen Striche erscheinen eingratig, die längeren in der Muldenbildung. In Bezug auf die Schönheit des Linienzuges steht unser Gefäss gegen das Londoner bedeutend zurück. In einigen Figuren zeigt sich sogar grosse Flüchtigkeit. So treffen wir bei vielen, besonders den längeren Linien eine übergrosse, flache Muldenausbreitung.

Die Umrisse der Figuren sind im Hauptbilde alle mit Relieflinien gezeichnet; im vorderen unteren Streifen treten sie nur noch an den nackten Körperteilen auf und im rückwärtigen fehlen sie — selbst bei den Gesichtsprofilen — gänzlich. Das Ornament hat die Umrisslinie überall.

Die Bodenlinien sind dieselben wie an dem Londoner Gefäss, sie gehen aber weniger in die Tiefe und führen daher die kleinen Ritzchen nur in bedeutend geringerer Anzahl mit sich.

Bei der Ausfüllung des Grundes ist sehr häufig unachtsam die Grenze überfahren; manchmal geschah dies auch, um die Zeichnung richtiger zu stellen.

Die Lasur ist ziemlich rein; nur am Fusse der Vase zeigt sich matte Rötung.

Ein kerniges Rot sitzt auch in feiner Schichte auf allen aus Thonerde hergestellten, vergoldet gewesenen Linien und Punkten. Diese Erscheinung ist aber nicht allein unserer Vase eigen, sondern beinahe allen, die derartig geschmückt sind. Die rote Farbe überzieht vollkommen gleichmässig die ganze Fläche der Erhöhungen und setzt so scharf an den äussersten Rändern derselben ab, dass es den Eindruck macht, als wäre das Gefäss in die Farbe selbst getaucht worden, wobei letztere nur an den porösen Stellen der Vase haften blieb. Allerdings ist es nachweisbar, dass nicht bloss im unteritalischen, sondern auch im späteren attischen Stile die rote Lasur mit dem Pinsel aufgestrichen wurde.

Ganz dieselbe Eigentümlichkeit haben auch einzelne Vasenbilder, bei denen in kleineren Dingen Deckweiss zur Anwendung kam. Ich bemerkte dies zuerst bei einem Krater des Meidias-Stiles in Palermo, bei dessen Bildern das aufgesetzte Weiss noch vorzüglich erhalten ist. Bei dem Vorderbilde überstrich der Maler diese Farbe mit hellem Firnis, während er dies auf der Rückseite und bei sämtlichen Buchstaben unterliess. In diesen letzten Fällen zeigt sich nun auf dem Weiss, das also seiner Porosität nicht beraubt war, die feine Schicht roter Farbe ganz in derselben Weise, wie auf jenen thonerdigen Erhöhungen. (K. K.)

Exkurs über einige technische Fragen

I. Über den Linienzug

Je genauer wir mit der Maltechnik der Vasen bekannt werden, desto mehr erhellt sich die Erkenntnis von dem grossen Einfluss derselben auf die ganze künstlerische Erscheinung der Bilder, und zwar ist derselbe von so besonderer Art, dass eine vollständig richtige Beurteilung des Kunstwertes der Malereien sich erst dann ergeben kann, wenn endlich der ganze technische Apparat gründlich erschlossen ist. Erst dann eröffnet sich auch die Aussicht, von unserer mehr gebundenen Kunst auf die freiere Wand- und Tafelmalerei schliessen zu können.

Die geringe Berücksichtigung, die man dem technischen Vorgange bisher geschenkt hat, sowie auch die Schwierigkeiten, die allem diesbezüglichen Nachforschen im Wege stehen, lassen eine umfassende, abgerundete Darstellung der Malweise erst dann zu, wenn über die Menge ihrer Einzelheiten völlige Klarheit gewonnen ist. Nur allmählich, durch fortgesetztes vergleichendes Beobachten wird man mehr und mehr das Richtige treffen können. Irrtümer und Trugschlüsse sind bei diesem Herumspüren so naheliegend, dass wohl alle mit dem Eigentümlichen der Sache nur einigermassen Vertrauten eine teilweise Abschwenkung von früher hier aufgestellten Mutmassungen leicht verzeihlich finden werden.

Durchaus in erster Reihe steht die Lösung der Frage nach dem Grunde der ganz unvergleichlichen Sicherheit in dem Ziehen der Relieflinien. Es wurde hier, wie überall auch sonst, wo man der Frage näher trat, die Untersuchung an der falschen Seite begonnen, indem man das Hauptaugenmerk der Entstehung des Reliefs zuwandte, während doch vor allem jene Sicherheit des ganzen Linienzuges der Ergründung bedarf. Freilich gestaltet sich die Sache so bedeutend schwieriger, da bei allen praktischen Versuchen unser Mangel an ausreichender Übung sich fühlbar macht. Welch überaus geschulte Hand die Vasenmaler besassen, sehen wir nicht allein aus jedem ihrer Bilder, sondern auch aus der Thatsache, dass mit dem Beginne des Nachlassens der Schulung die Vasenmalerei sofort zu sinken anfängt und in kürzester Zeit vollständig verschwindet, um nie mehr zu neuem Aufleben zu gelangen.

Hoffen wir, dass sich uns so viele greifbare Merkmale bieten, um wenigstens einigermassen diese verborgenste aller alten Techniken beleuchten zu können.

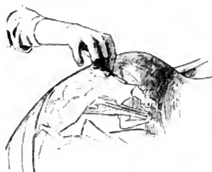
Wenn wir nun von Neuem auf die Entstehung der Relieflinie eingehen, so müssen wir uns als Erstes vergegenwärtigen, dass Milliarden von Linien durch Jahrhunderte hindurch stets in gleicher Form erscheinen, gleichviel, ob sie aus der Hand des ungewandten oder des geschicktesten Künstlers stammen. Daraus ist dreierlei zu folgern: 1. das in Frage kommende Werkzeug war ein leicht zu beschaffendes, 2. es muss von grösster Einfachheit gewesen sein, und 3. der Hauptpunkt, die Spitze desselben reagierte nicht auf das Zittern der führenden Hand.

Es wird wohl niemand den Glauben hegen, dass die Korrektheit der Striche lediglich eine Folge der Übung und Geschicklichkeit der Maler gewesen sei; denn dann müsste doch einmal irgendwo bei einem mässigen Künstler eine Unsicherheit zu Tage treten, das ist aber nirgends der Fall. Das Relief der Linie gestaltet sich wohl feiner oder gröber, ihr Zug jedoch ist stets derselbe tadellose. Man

geriet auch deswegen auf die Vermutung von dem Gebrauche eines Kurvenlineals; doch ist nichts leichter, als die Unhaltbarkeit einer solchen Meinung nachzuweisen.

Da ein Kurvenlineal stets aufliegen muss, so ist schon deshalb seine Benützung bei gekrümmten Flächen ausgeschlossen; ein Freihalten desselben aber würde bei jeder Vase eine ganze Reihe von Linienfehlern zur Folge gehabt haben. Dem Auflegen des Lineals standen ausserdem die nassen, leicht zu verwischenden Striche im Wege.

Das sind aber nur nebensächliche Gründe; der Haupteinwand gegen einen solchen Gebrauch besteht darin, dass beim Anlegen eines Lineales stets ein Teil der Zeichnung verdeckt wird und dass sonach der Künstler Konturen hätte ziehen müssen, ohne die Formen ein und derselben Figur vollständig vor Augen zu haben. Die Möglichkeit einer derartigen Arbeit ist nur dann gegeben, wenn eine aufs Genaueste stimmende Vorzeichnung vorausgegangen ist. Eine solche Vorarbeit enthält aber kein Vasenbild und auch die grässlichen Formfehler, die das Anlegen des Kurvenlineals mit sich gebracht hätte, finden sich nirgends.



Zu all dem gesellt sich noch ein innerer Grund: Ein Hilfsmittel wie das Kurvenlinial wäre der Entwicklung des Stils von grösster Steifheit zur leichtesten Anmut im Wege gestanden.

So dürfen wir denn überzeugt sein, dass die Vasenbilder freihändig geschaffen wurden und dass die Ursache der Sicherheit des Linienzuges nur in der Eigenart des angewandten Werkzeuges zu suchen ist. Davon ausgehend, darf es als ausgeschlossen gelten, dass das Werkzeug ein Stift mit völlig unbeweglicher oder nur leicht biegsamer Spitze gewesen ist. Die Unsicherheit in der Führung eines solchen Utensils zeigt ein Blick auf die hier beigefügte Zeichnung.

Bei dem Herumlaborieren mit einer sehr lang und fein gespitzten Feder kam ich nun zu einer Entdeckung, die vielleicht auf den rechten Weg hinweist. Wird nämlich die Federspitze so stark umgebogen, dass sie vollständig auf die Zeichenfläche zu liegen kommt, so gestaltet sich die Herstellung schöner Linienzüge sehr einfach. Ein Zittern der Hand bleibt dadurch, dass die lange Spitze über die Fläche hinschleppt, ohne jeden störenden Einfluss auf die Korrektheit des Striches. Aber doch dürfen wir an den Kiel nicht denken, denn das Langspitzen ist eine heikle Sache und das Arbeiten mit demselben führt dadurch, dass

die Spitze sich nicht geschmeidig nach allen Seiten umbiegt, zu Unzuträglichkeiten. Indem ich mich nun an das oben S. 20 besprochene Schalenbild erinnerte, kam mir die Idee, einem Stifte eine gewöhnliche Borste anzubinden; auf das Ergebnis dieser Untersuchungen hin, glaube ich (auch bezüglich der Reliefbildung), dass sich der Schleier, der über der ganzen Technik liegt, heben dürfte.

Gehen wir nochmals auf die Entwicklung des Striches zurück! Zuerst sehen wir in der schwarzfigurigen Malerei die bekannten langen Striche, die ich als »grobe« bezeichnete. Diese kommen in der Folge noch stets in den Einrahmungen der Bilder vor und sind ohne Zweifel die Vorläufer der feinen Relieflinie. Sie sind aber noch nicht mit einer Borste, sondern mit einem langen, aus mehreren Borsten bestehenden Pinsel gezogen. (Herr Geheimrat v. Reber, dem ich von meinen Untersuchungen Mitteilung machte, sagt mir, dass der lange feine Pinsel unter dem Namen »Schlepper« von den Dekorationsmalern sehr häufig angewandt wird.) Verfolgen wir die Erzeugnisse des Schleppers weiter, so stossen wir bei den ältesten rotfigurigen Vasen auf die interessante Thatsache, dass bei dem Anstreben nach feiner Zeichnung die Borsten ihm mehr und mehr entzogen werden, bis ihm endlich eine einzige nur noch verbleibt. Das Arbeiten mit diesem Utensil ist ganz eigener Natur und erklärt uns den Charakter der Vasenbilder zur Genüge. Jene langen, geraden, in einem Zuge hergestellten Striche, welche die älteste Kunst so sehr liebt, sind das Resultat einer langen Borste, die in ziemlicher Länge über die Fläche wegschleppte. Zu den grösseren Bogenformen, deren Herstellung anfangs noch mit einiger Schwierigkeit verknüpft war, wurde die Borste kürzer am Stiele befestigt, während man bei den kleineren Bögen noch lange Zeit den Pinsel gebrauchte, bis man endlich zur Zeit des Panaitios-Meisters genügende Sicherheit mit der ganz kurz »gefassten« Borste erlangte, um auch die kleinsten Bögen der übrigen Zeichnung gleich auszuführen.

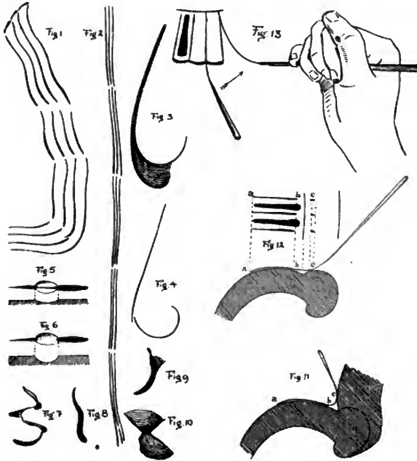


In der gleichen Art, wie nun die Relieflinien auftreten, so verschwinden sie auch; schliesslich sehen wir wieder Bilder, wie das hier beigegebene, in denen nur einige Striche und zwar wiederum nur der Geraden sich nähernde auf die Borste zurückgehen. Nur auf der Höhe des strengen Stils findet sich die kleine Bogenform in accurater Ausführung.

Die Borste konnte, besonders wenn sie kurz gefasst war, nicht sehr viel Firnis aufnehmen und so finden sich auch die grossen Linien stets aneinander gestückelt. Natürlicherweise ist dies weniger bei den geraden Linien als bei Bogenformen der Fall. Gab es Parallellinien zu ziehen, so vollendete der Maler nie eine Linie für sich allein, sondern er legte fortgesetzt, wie unsere Fig. 1 und 2 belehren, einzelne Stücke sämtlicher Linien in gleichen Absätzen nebeneinander. Dieses Verfahren ist wiederum nur aus der Eigentümlichkeit des Borstenstiftes zu erklären.

Auch über das Schleppen der Borste wollen wir noch Beweise anfügen. Sollte eine ziemlich gerade Linie (Fig. 4) an ihrem Ende rasch zu einem Bogen umwenden, so musste der Maler stets absetzen, wenn er nicht eine Ausbauchung (Fig. 3)

an der Umdrehungsstelle riskieren wollte. Fig. 3 und 7 zeigen nur wenig vergrösserte Linien, auf deren Schönheit der Maler keinen Bedacht zu nehmen brauchte, da sie mit weisser Farbe überdeckt wurden; die Ausbauchung zeigt



hier deutlich die plötzliche Wendung der geschleppten Borste. Bei der kurzen Linie (Fig. 9) kneift jene etwas nach rechts aus. In Fig. 10, einer stark vergrösserten Kleiderverzierung, erfährt die aufliegende Borste eine rasche Umdrehung. Der Zug (Fig 8) lag den Malern, abgesehen von der geraden Richtung, am besten in der Hand. Endlich sei noch auf den Fall hingewiesen, in dem die Relieflinie über den starken Eindruck einer Vorzeichenlinie oder über eine Verletzung des Gefässes hinwegsetzt. Ist die Vertiefung (Fig. 5) eine geringe, so verliert die Relieflinie nur an Breite, während sie vollständig aussetzt, wenn jene etwas bedeutender wird (Fig. 6).

Ein direkter Beweis für die leichte Biegsamkeit der Stiftspitze ist sehr schwer zu erbringen; als einziges Resultat der Nachforschung kann ich nur die Fig. 11, 12 und 13 vorführen. Es sind Durchschnitte von dem Mündungsrand einer Hydria. Bei der Darstellung der Relieflinie des Stabornamentes berührte die Borste bei c in Fig. 11 nochmals den aufwärts gehenden Henkel und in Fig. 12 gleitet sie noch etwas über den abgerundeten Rand weg.

Was die Führung des Borstenstiftes anbelangt, so wird sie sich kaum von unserer Federhaltung unterschieden haben. Immerhin ist es nicht unmöglich, dass bei den gleichartig sich wiederholenden Linien der Ornamente die Führung die der Fig. 13 war. In der letzteren zeigt sich beim Beginne der Linie ein kleiner Ast oder Widerhaken, wie er gerade bei diesen Strichen sehr häufig vorkommt. Wahrscheinlich wurde in diesem Falle die Borste vollständig aufgelegt und dann nach aufwärts abgezogen, wie es in unserer Zeichnung zur Anschauung gebracht wurde.

Auch die Wahrscheinlichkeit ist nicht ausgeschlossen, dass bei den groben Bogenlinien der Ornamente der feine Pinsel zur Anwendung kam.

Wir stehen nun der Frage gegenüber, welchen Einfluss unser Instrument auf die Gesamtkunst der Vasenmalerei ausübte. Wenn auch eine völlig ausreichende Beantwortung noch in der Ferne liegt, so lassen sich immerhin einzelne Erscheinungen näher beleuchten.

Als erstes müssen wir feststellen, dass das Instrument eigens für die Vasenmalerei geschaffen wurde, und, das dürfen wir sicher annehmen, nur allein in dieser zur Verwendung kam. Es muss also schon von vornherein zwischen ihren Werken und denen der übrigen Malerei ein gewisser Unterschied in der äusseren Erscheinung bestanden haben. Dazu kommt aber noch, dass die Erfindung des Utensils nur allein in dem Bestreben nach feinster Linienerzielung wurzelt, und dass bei der Einseitigkeit dieses Strebens unsere ganze sogenannte »Malerei« einen Verlauf nahm, der jede andere Wirkung, als eben die durch die Linie ausschloss. Niemals wieder in allen nachfolgenden Künsten erreicht auch die Linientechnik eine solche Höhe, wie gerade in der griechischen Vasenmalerei. Wie mühsam es ist, diese Linien nachzuahmen, darüber klären zur Genüge die vielen ungenügenden Reproduktionen der Vasenbilder auf. Wenn man sieht, wie selbst sehr geschickte, aber mit der Linientechnik nicht vertraute Künstler der Nachahmnng nicht gewachsen sind, lässt sich ahnen, welche hohe Anforderung die griechische Kunst an das technische Können ihrer Jünger stellte.

Bei allem Vorteil, den die Borste dem Linienzuge gewährte, haften ihr doch auch bedeutende Mängel an, dessen bedauerlichster darin besteht, dass ihr die Nachbildung der Wand- und Tafelmalerei erst in einer entsprechenden Übersetzung ermöglicht war. Und wie viel Reizendes und Anziehendes mag bei dieser Übersetzung in die gebundene Weise des Utensils verloren gegangen sein! Nur manchmal schimmert uns aus Bildern hervorragender Meister eine Anmut und Kraft der Auffassung entgegen, die uns vermuten lassen, an welch hervorragende Kunst die Vasenmalerei sich anlehnte. Solche Darstellungen waren aber nur technisch, wie künstlerisch hervorragenden Leuten möglich, denn die Formen mussten, wie sie aus der Hand hervorkamen, »sitzen.« Misslungene Striche waren nicht zu ändern, es gab kein Auslöschen, keine nachträgliche Verfeinerung.

Bei einem derartigen Arbeiten aber laufen viele Fehler unter, und zu mög-

lichster Vermeidung derselben wurden die Künstler von selbst dazu gedrängt, alle Formen einer gewissen Schematisierung zu unterwerfen. So sehen wir Schablone in den Gesichts-, den Körperprofilen, den Kleiderfalten, kurz, überall ein Obwalten technischer Manipulationen über die Kunst. Aber trotz allen ihr anhaftenden Mängeln bietet uns die Vasenmalerei Leistungen, die uns in Anbetracht der Art der Arbeit geradezu rätselhaft erscheinen müssen.



Ein einfaches Beispiel sei unseren Erläuterungen noch zur Seite gestellt. Allerdings macht sich hier wieder der Umstand misslich geltend, dass die Wirkung des Originals in der Nachzeichnung nicht entfernt erreicht werden kann. Ich bringe nebenstehend eine Figur aus einem Amphoren-Bilde unserer Münchener Sammlung (No. 373), das uns späterhin noch sehr beschäftigen wird. Der Maler steht noch am Beginne der rotfigurigen Technik und dürfte nicht ohne Einfluss auf die Ausbildung des Euthymides und Euphronios gewesen sein. In den Figuren des rotfigurigen Bildes der Amphora (das andere ist schwarzfigurig) sind nur die weniger gebogenen Linien mit der Borste gezogen, alles übrige ist noch Pinselarbeit. Das Merkwürdige bildet nun die Innenzeichnung der Muskulatur; der Maler wollte nicht, wie seine Zeitgenossen auf diese verzichten und da grub er sie denn, da man an den hellen Firnis noch nicht dachte, mit dem Vorzeichenstift auf sehr entschiedene Weise in den Thon selbst ein. Diese Zeichnung unterscheidet sich nun in ganz auffallender Weise von der des Umrisses. Besonders die Drehung vom Bauche zur Brust ist so zwanglos mit leichter Hand ausgeführt, dass wir gerade hier in den sich gegenüberstehenden Zeichenarten klare Einsicht bekommen, wie weit die freie Wand- und Tafelmalerei der Vasenmalerei voran war.

Welche Steifheit in der Formgebung die Borste zeitigte, zeigen am besten in unserer Figur die Finger, die fächerartig von einem Punkte auslaufen. Die

Gebundenheit der Vasenmalerei leuchtet also klar hervor und deswegen dürfen wir auch die Maler nicht als selbständige, aus sich heraus schaffende Künstler betrachten, sondern können annehmen, dass bei ihrem Studium vor allen Dingen die Bewältigung der schwierigen Technik in Frage stand, die Kompositionen aber der übrigen Malerei entlehnt wurden. Freilich dürfen wir dieses Vorgehen nicht zu gering schätzen, denn es vollzog sich immerhin bei den Übertragungen der Bilder durch die Anpassung an die gegebenen Vasenflächen eine Arbeit, die teilweise sehr hohe künstlerische Begabung erforderte.

Bezüglich der in der Vasenmalerei angewandten Farben müssen wir natürlich gänzlich von einem Schlusse auf die Farbeneffekte der Wandmalerei absehen. Niemand wird sich wohl dem Glauben hingeben, dass die Griechen mit schwarzen Gestalten ihre Wände bemalt, oder dass sie ihren Gemälden einen schwarzen Grund gegeben hätten. Schon die raffinierte Art, wie sie Farben erfanden, die für den Brennprozess geeignet waren, lässt ahnen, welches Farbenspiel ihrer Wandmalerei eigen war.

II. Über den Brand der Gefässe

Da ohne praktische Versuche in dieser Beziehung nichts zu erreichen ist, liess ich mir in der Töpferschule zu Landshut eine mittelgrosse Amphora drehen. Im Verlaufe von drei Tagen erlangte diese den »lederharten« Zustand und eine nun angestellte Untersuchung bezüglich ihrer Festigkeit führte zu äusserst überraschenden Resultaten. Druck oder Schlag mit der Hand griff die Vasenwände nicht im geringsten an. Erst ein kräftiger Stockhieb und ein Aufschlagen des Gefässes auf eine scharfe Kante erzeugten geringe Vertiefungen, aber durchaus keinen Riss. Ein Bersten des Gefässes liegt überhaupt nicht in der Möglichkeit; es kann zu Boden fallen, ohne dass ihm nennenswerter Schaden erwächst. Das Mündungsprofil darf gedrückt und gerieben werden, seine Schärfe erleidet dadurch keinerlei Einbusse. Zerbrechlich wird das Gefäss erst dann, wenn es vollständig ausgetrocknet ist. Ein Stoss erzeugt in diesem Falle keinen Eindruck mehr, sondern führt zu jähem Ende.

Dies Verhalten des noch unausgetrockneten Thones bringt uns manche Aufklärung. Mit grosser Bestimmtheit können wir jetzt annehmen, dass die Vasen nicht allein in lederhartem Zustande bemalt, sondern auch noch während desselben in den Brennofen eingesetzt wurden. Das letztere bezeugt ein Blick auf die Vasen selbst. Eine Unmasse derselben zeigt Eindrücke und Verletzungen, die erst beim Einsetzen in den Brennofen sich ergeben haben, denn in allen Fällen sind die Spuren der unvorsichtigen Behandlung über der Firnisfläche. Besonders häufig ist jener Fall, in dem eine Vase beim Einsetzen gegen ein Eck oder eine Kante angedrückt wurde. Beim Wegnehmen nach dem Brande nun blieb in der eingedrückten Vertiefung, die die Vase durch das Anstossen erhalten, ein Stückchen Thon von dem fremden Körper haften und unter diesen Thonteilchen findet sich stets der schwarze Firnisgrund.

Sind aber die Vasen in lederhartem Zustand in den Brennofen gekommen, so ergiebt sich daraus eine Folgerung, die für unsere Untersuchungen von grosser Tragweite ist. Es sind dann nämlich die Malereien der Vasen alle in kürzester Zeit vollendet worden, denn das Austrocknen des Thones vollzieht sich in wenigen Tagen. Wohl können künstliche Mittel zur Erhaltung jenes Zustandes in Anwen-

dung gebracht werden, doch wird man kaum allzuvielen Gebrauch davon gemacht haben, weil sich dadurch den Brand gefährdende Ungleichheit im Feuchtigkeitsgehalt des Thones einstellt.

Überblicken wir nun die Vasen unserer Sammlungen in Bezug auf den Brennprozess, so bemerkt man bald bedeutende Unterschiede zwischen jenen Erzeugnissen, denen man wirkliche Aufmerksamkeit geschenkt hat und solchen, die den Stempel flüchtiger Massenproduktion an sich tragen. Im allgemeinen wird dem Brennen mit Beginn des rotfigurigen Stiles eine erhöhte Sorgfalt zugewendet, denn während bei den schwarzfigurigen Vasen nur einzelne Klassen fehlerlos erscheinen, wird der Brand in jenem Stile tadellos, ja ganz vorzüglich.



Bei Betrachtung der Brandfehler müssen wir zunächst sehen, wie sich der Firnis im Feuer verhält. Setzt man eine Scherbe einer grossen Hitze aus, so verliert dieselbe Farbe und Glanz und erscheint in einem matten Grau. Dass die Hitze, der die Vasen ausgesetzt wurden, nicht allzu gross war, ersieht man dazu aus dem Klange der Vasen, sowie aus der Leichtigkeit, mit welcher der Thon sich aufritzen lässt. Zuweilen wurde der notwendige Hitzegrad überschritten, öfters aber gar nicht erreicht. Besonders in der älteren schwarzfigurigen Malerei und dann wieder in dem unteritalischen Stile findet sich viele übermässig gebrannte Ware. Die zu leicht gebrannte trifft man gleichmässig verteilt in allen Vasenklassen und erkennt sie leicht an ihrem dumpfen Klange, der Widerstandslosigkeit bei einer Einritzung und der leichten Verletzlichkeit ihrer Oberflächen.

Als äusserlich sichtbare Brandfehler zeigen sich die vielfachen roten Flecken der Vasen. Dieses Gefllecktsein kann nun keineswegs auf ungleichmässige, teilweise zu grosse Hitze zurückgeführt werden, denn die Folge davon wäre nicht ein glänzendes Rot, sondern ein mattes Grau gewesen. Vielmehr ist anzunehmen, dass die Ursache der Brandflecken in der Einwirkung einer Stichflamme liegt. Das Feuer umzüngelte, durch die runden Öffnungen des Ofenbodens durchgehend, alle Gefässe; nun war es bei den verschiedenen Lücken zwischen denselben möglich, dass eine Flamme, angefacht durch starken Luftzustrom, einen direkten Abzug zur oberen Öffnung des Ofens finden konnte. Was sie auf diesem Wege berührte, wurde infolge ihres Luftgehaltes rot gefärbt. Damit in Übereinstimmung sind auch jene Stellen in den Brandflecken selbst, die durch aufliegende Deckfarbe vor der Flamme geschützt waren. Sie erscheinen von ihrer roten Umgebung so scharf in schwarzer Farbe abgegrenzt, dass man häufig eine thatsächlich vorgenommene Andersfärbung vermuten möchte.

Das Einsetzen in den Brennofen zog wiederum viele Schädigungen nach sich. Es ist auch kein Wunder, wenn bei dieser Arbeit in den kleinen, düsteren Brennkammern[1]) nicht stets alles in Ordnung war. Durch unbedeutende Verschiebungen

[1]) Leider kann ich mangels vollständig genügenden Materials eine Rekonstruktion des Brennofens noch nicht beifügen.

und durch Versetzen der Gefässe waren diese stets Verletzungen ausgesetzt. In dem flüchtigen, schwarzfigurigen Stile finden sich solche massenweise, während sie im rotfigurigen fast gänzlich verschwinden.

Das Einsetzen selbst erforderte eine äusserst geschickte Hantierung und grosse Umsicht, denn bei dem starken Drucke der aufeinanderliegenden oder aufeinanderstehenden Gefässe konnte jede Unvorsichtigkeit die bittersten Folgen für den Brand nach sich ziehen. Eine kleine Eindrückung hatte zwar keine Bedeutung; doch, war dieselbe namhafter, so bestand die Möglichkeit, dass die erhitzte Luft in die Ritze, welche der Eindruck im Innern des Gefässes zur Folge hat, eindrang und das Gefäss zum Zerreissen brachte. Damit war aber auch die ganze Füllung des Brennofens der Gefahr ausgesetzt, in sich selbst zusammen zu stürzen. Ein interessantes Beispiel eines gefährlichen Druckes bringe ich hier auf Seite 153 aus unserer Münchener Sammlung. Den Stoss erhielt das Gefäss mitten unter dem Bilde; es sprang auseinander bis zu dem Ansatz des linken Henkels; rückwärts ist es gänzlich unversehrt. Im Brennofen musste die Feuchtigkeit der Vase noch ziemlich gross gewesen sein, denn sonst hätte der Anprall wohl ganz andere Folgen gehabt.

Der Vollständigkeit halber ist noch ein anderer, aber recht selten vorkommender Brandfehler zu erwähnen. Wir wollen ihn den Glutflecken nennen, da er wohl beim Glühen zweier recht fest aneinander gerückter Vasen sich gebildet hat. Die betreffende Stelle ist scharf abgegrenzt und erscheint auf der Firnis-, wie auf der freien Thonfläche in hochroter Farbe.

Schliesslich verlangt noch eine andere fehlerhafte Erscheinung der Erwähnung, deren Deutbarkeit aber nicht geringe Schwierigkeiten bietet. Nur mit Vorbehalt können wir auf einen Erklärungsversuch eingehen. Eine ziemliche Anzahl von Vasen, besonders aus der älteren Zeit, zeigt nämlich kreisförmige Flächen, die in ihrer Farbe erheblich von der übrigen Tönung abweichen, und deren Begrenzung durch den scharfen Rand eines Cylinders eingedrückt erscheint. Die betreffenden Vasen lagen jedenfalls beim Brande an diesen Stellen auf und wir wollen für sie in der Folge den Namen »Lagerring« gebrauchen.

Die Farbe der Lagerringe ist entweder die der roten Brandflecken — oft in sehr scharfer Abhebung gegen den schwarzen Firnisgrund — oder sie erscheint auch schwarzglänzend inmitten eines grossen Brandfleckens. Dies ist nur so zu erklären, dass die in Frage kommenden Vasen einem cylinderförmigen Untersatze auflagen, der selbst entweder auf oder neben einer der runden Öffnungen des Brennbodens gestanden hat und so dem Feuer der Zutritt zu dem Lagerring gegeben oder versagt war. Häufig zeigt sich der Lagerring, wenn das Feuer zwischen Vase und Untersatz durchkonnte, »einseitig«. Die durchzüngelnde Flamme liess in diesem Falle stets ihre deutlichen Spuren zurück.

Thatsächlich waren in den römischen Töpferöfen auch Untersätze im Gebrauch. Bei vielen Ausgrabungen kamen sie zum Vorschein und wurden auch als solche erkannt. Die Abbildung S. 155 bringt in Fig. 1 Untersätze von den ausgegrabenen Töpferöfen zu Westerndorf. (Oberbayer. Archiv für vaterländ. Geschichte 1863.)[1]

Man hat sich bisher die Entstehung der Lagerringe durch das Anstossen der Mündung eines anderen Gefässes erklärt. Dem steht aber im Wege, dass

[1]) In Fig. 3 habe ich ein aus dem geometrischen Stile stammendes Gerät abgebildet, wie es sich mehrfach in Sammlungen vorfindet; vielleicht mag derart die Form der griechischen Untersätze gewesen sein.


Fig. 1
6.5
25
7.6
Fig. 2
Fig. 3
Fig. 4
7.2
Fig. 5
Fig. 6
Fig. 7

der schmale und scharf eingedrückte Ring mit keinem Gefässrande übereinstimmt, und dann haben auch alle diese Lagerringe so ziemlich übereinstimmende Grössen, bei einzelnen stimmen die Masse sogar aufs genaueste. Auch ist auffallend, dass die Vasen vollständig das Gleichgewicht bewahren, wenn man sie dem Lagerring gemäss auf einen Cylinder auflegt (Fig. 6 u. 7). Bei letzterem Verfahren bemerkt man stets die Eigentümlichkeit, dass dem Lagerring entgegengesetzt eine Eindrückung oder ein Glutflecken sich befindet, woraus zu schliessen ist, dass ein Druck gegen den Lagerring zu ausgeübt wurde. Je nach der Stärke desselben resultierte der mehr oder weniger ausgesprochene Brandschaden.

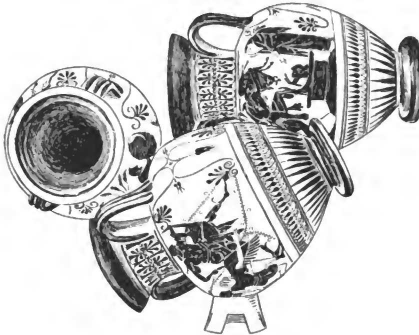


Auch bei den Schalen sind Lagerringe wahrnehmbar, sie treten aber ohne jede Farbänderung nur als ungemein fein eingedrückte Kreise an den Aussenseiten auf. In der umstehenden Fig. 2 ist unsere Euphronios-Schale einem Untersatze, der genau ihrem Lagerringe entspricht, aufgesetzt.

Auffallend ist, dass die Beschädigungen der Vasen oft mitten in den Bildern sich befinden. Der Respekt vor der Arbeit des Malers scheint deshalb in diesen Fällen kein besonders grosser gewesen zu sein. Ganz rätselhaft sind mir die beiden Lagerringe der kleinen Amphora (Fig. 3) hier beistehend. Sollte bei der Vase vielleicht noch eine zweite Stütze nötig gewesen sein?

Eine interessante Entdeckung, die auf unsere Sache noch weiteres Licht wirft, machte ich in der hiesigen Sammlung. In dieser befinden sich eine Menge jener thongrundigen Amphoren des späteren schwarzfigurigen Stiles, die in ihrer Gesamtheit die flüchtigste Behandlung in künstlerischer, wie auch technischer Beziehung aufweisen. Eine derselben ist die auf Seite 157 oben abgebildete Amphora. Auf einer Seite hat dieselbe einen stark ausgesprochenen Lagerring, der die Vasenfläche haubenartig vortrieb; auf der entgegengesetzten aber findet sich ein starker Glutflecken mit einem Abdruck von Ritzlinien und Farben, wie es rechts


a
b
8,4
w. Frb.
Rötellinien
Abdruck von Rötellinien
Schnitt durch den Lagerring
bei ab



der Vase dargestellt ist. Die Ritzlinien der linken Seite sind von der Aegis der Athena aus dem Vasenbilde selbst; denken wir uns diese umgewendet, so entsprechen sie in Form und Grösse den Abdrücken rechts und es dürfte zweifellos sein, dass eine ganz ähnliche Vase im Brennofen der unseren auflag. Ja, es findet sich noch weiter am Fusse der Vase ein Rest eingebrannter, weisser Farbe, der die Lage der aufgelegenen Vase vollkommen klar macht. Fernerhin enthält die Vase über dem ersten Glutflecken noch zwei weitere kleine auf der Schulter und dem Rande, auf die wiederum genau ein ähnliches Gefäss passend gelegt werden kann. Das untere Bild auf Seite 157 zeigt die Vase auf einem Untersatz mit noch zwei anderen Vasen gleicher Grösse, deren Berührungspunkte mit den Glutflecken in volle Übereinstimmung gebracht werden konnten. Die ganze Ofenfüllung bestand sonach aus gleichartiger Ware.

III. Die Töpfereianlage

Bei unserer eingehenden Behandlung der Technik ist es auch notwendig, das Bild einer ganzen Töpferwerkstätte, so weit eben angängig, uns zu vergegenwärtigen: In einem grösseren Hofraum denken wir uns in die Ecke gerückt die Brennöfen. Nach römischen Analogien dürften zwei bis drei derselben der gleichzeitigen Bedienung halber nebeneinander gelegen sein. Im beistehenden Bilde S. 159 (München No. 731) ist rechts in der Ecke der Ofen; drei Personen befinden sich im Hofraume, die übrigen in der Werkstätte; die Säule mit der aufliegenden Decke kennzeichnet dies. Wir denken uns sonach die Arbeitsräume um den Hofraum herumliegend. Sie werden teilweise offene Hallen, teilweise abgeschlossene Ateliers gewesen sein. Eine strenge Scheidung zwischen ihnen ist durchaus anzunehmen, da die verschieden gearteten Arbeiten der Töpferei und der Malerei in ein und denselben Räumen nicht miteinander zu vereinbaren sind. Die letztere verlangt äusserste Ruhe und grösste Sauberkeit, die bei jener durch das Drehen der Scheiben und die Staubbildung des trockenen Thones nicht zu finden sind.

Allzu klein dürfen wir uns die ganze Anlage nicht vorstellen. Das Trocknen des herbeigeschafften Thones, das Schwemmen desselben, das Drehen der Gefässe, das Bemalen, das Lasieren derselben erforderten eine ganze Anzahl von Räumlichkeiten. Denkt man nun daran, dass vielleicht mehrere Öfen zu gleicher Zeit gefüllt wurden, so muss das Leben in der Töpferei ein sehr reges gewesen sein. Eine Menge emsiger Leute arbeiteten sich gegenseitig in die Hand und all diesen musste zur Regelung der Arbeiten eine bewährte Kraft vorgestanden haben. Es musste ein Meister dagewesen sein, der das Drehen überwachte, der den Zeitpunkt der Bemalung bestimmte, das Brennen anordnete und äussersten Bedacht auf dieses selbst nahm. Gerade in diesem Kunsthandwerke treten eine Menge einzelner Arbeiten auf, die nur unter einheitlicher Leitung zu einem erfolgreichen Gesamtergebnis führen können. Welche Verantwortung dieser Leitung oblag, ist daraus zu ermessen, dass durch kleine Nachlässigkeiten ganze Ofenfüllungen dem Verderben geweiht sein konnten. Auf unserem Bilde ist der Vorsteher der Töpferei in dem Alten mit den langen, weissen Haaren, wie er, aus der Werkstatt schreitend, zum Brennofen sich hinwendet, sehr fein charakterisiert.

Das, was das Interessanteste wäre, der Blick in die Malerräume, ist uns leider nicht ermöglicht. Daran aber müssen wir festhalten, dass nicht ein einziger



Maler die Arbeit bestreiten konnte, sondern dass mehrere notwendig waren, um in wenigen Tagen eine Ofenfüllung von bemalten Gefässen liefern zu können. Naturgemäss wird der geschickteste der Maler die ganze künstlerische Leitung in der Hand gehabt haben. Er bestimmte unter anderem wohl die Art der aufzumalenden Scenerien und nahm die Korrektur der Entwürfe, sowie die Revision der Vorzeichnungen vor.

Fassen wir dies alles zusammen, so erklärt sich von selbst das viele Gleichartige, immer Wiederkehrende in den äusseren Formen der Vasen, in der Art ihrer Bemalung, in der Zeichnung des Menschenkörpers, der Gewandfalten und besonders in den Motiven des Ornaments. (K. R.)

TAFEL 31 UND 32 UNTEN

CHALKIDISCHE HYDRIA

(MÜNCHEN)

Unter den schwarzfigurigen Vasen des sechsten Jahrhunderts giebt es eine kleine Gruppe, die man an verschiedenen Merkmalen als chalkidische erkennen kann. Die feste Grundlage für die Erkenntnis der Herkunft dieser Vasen geben die Inschriften, die sich auf einigen befinden. Da die letzteren auch nach Technik und Stil sehr charakteristische Merkmale aufweisen, ist es nicht schwer, auch andere nicht durch Inschriften ausgezeichnete Gefässe als zu derselben Klasse gehörig zu erkennen.[1])

Diese Vasen sind nicht in einer der chalkidischen Kolonien, sondern in der Mutterstadt Chalkis auf Euböa selbst entstanden; denn nur so erklären sich die intimen Beziehungen, in welchen die Gattung mit der korinthischen und der attischen Keramik steht.

Chalkis war neben Korinth die bedeutendste Handelsstadt des eigentlichen Griechenland in archaischer Zeit. Und nicht nur Handel, auch Industrie wurde in Chalkis gepflegt wie in Korinth. Es war Chalkis insbesondere für seine Metallwaren berühmt, und wir können noch an zahlreichen Bronzefunden, an Waffen und Geräten chalkidischen Ursprung oder wenigstens Einfluss chalkidischer Metallurgie nachweisen oder vermuten.[2])

Die Gruppe bemalter Thongefässe, die wir als chalkidisch erkennen können, muss in einer ganz kurzen Spanne Zeit und in einem eng begrenzten Kreise entstanden sein. Sie tritt fertig für uns auf, und wir kennen weder eine Vorgeschichte noch eine weitere Entwicklung derselben. Während wir die korinthische und die attische Keramik in langer zeitlicher Abfolge und in den mannigfaltigsten Erscheinungsformen verfolgen können, erscheinen die chalkidischen Vasen fast wie aus einem Atelier hervorgegangen. Es ist deshalb unrichtig, wenn man oft von chalkidischer Keramik in gleicher Weise wie von attischer und korinthischer spricht, als ob sie eine gleich ausgedehnte lange Fabrikation repräsentiere.

---

[1]) Gleichwohl ist mit der Bezeichnung »chalkidisch« viel Unfug getrieben worden, indem diejenigen, welche die Vasen nur oberflächlich kennen, aber um so mehr über dieselben zu schreiben lieben, allerlei Gefässe, die nichts mit den chalkidischen zu thun haben, ihnen zugerechnet haben. — Dass auch die bei Kretschmer, Vaseninschriften S. 69, 42 und S. 70 genannten Vasen nicht chalkidisch sind, habe ich in Berl. philol. Wochenschr. 1895, S. 202 bemerkt. — Eine sorgfältig gesichtete Publikation der wirklich chalkidischen Vasen bereitet G. Löschcke seit langem vor; sie ist leider noch nicht erschienen.

[2]) Vgl. Furtwängler, Goldfund von Vettersfelde S. 30; Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 24. 26 f. 94. 134. 140. 143. 144. 145. 147.

Die meisten und wichtigsten chalkidischen Vasen haben die Form der Amphora, von der verschiedene Typen vorkommen. Es giebt aber auch Kratere, Kannen und tiefe Becher[1]) sowie vor allem Hydrien. Eine der schönsten der wenigen erhaltenen chalkidischen Hydrien ist die Münchener, die wir hier wiedergeben und die aus Vulci stammt.[2])

Sie giebt in ihrer Form ganz offenbar nur Vorbilder von Bronze wieder. Die Henkel ahmen in Thon genau die Form der gegossenen Bronzehenkel nach, die an in Bronzeblech getriebene Hydrien gesetzt zu werden pflegten. Wir besitzen glücklicherweise noch Bronzeoriginale von Hydrien, die wir mit grosser Wahrscheinlichkeit als chalkidisches Fabrikat ansehen dürfen.[3]) An diesen Originalen erkennt man, wie die Thonhydrien nur Nachbildungen jener sind, die freilich an Präcision, Reichtum und Schönheit der Form, dem geringeren Materiale entsprechend, hinter jenen weit zurückbleiben.

Es sind mir ausser der unsrigen noch drei bedeutendere chalkidische Hydrien bekannt, von denen zwei auch durch Inschriften ausgezeichnet sind. Die eine befindet sich im Britischen Museum[4]) und stellt im Hauptbilde einen Kampf von Helden dar; die andere ist im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge[5]), stellt aber nur ruhigstehende Männer und Frauen dar, denen zum Teil Namen beigeschrieben sind. Die dritte ward 1875/76 bei Corneto gefunden und wird im dortigen Lokalmuseum aufbewahrt[6]); sie stellt ebenfalls Heldenkämpfe im Hauptbilde dar, zeigt aber keine Inschriften.

Alle diese vier chalkidischen Hydrien sind, obwohl nicht in allen Details übereinstimmend, doch untereinander ausserordentlich nahe verwandt und offenbar ganz gleicher Zeit angehörig. Sie haben alle die von den metallischen Vorbildern entlehnten dreigeteilten Henkel, warm rötlichen Thon und stark metallisch glänzenden Firniss; sie haben ferner alle dieselbe Gesamtform und Einteilung der Dekoration. Wie bei der Mehrzahl der chalkidischen Amphoren ist auch bei diesen Hydrien der Bauch der Vase thongrundig gelassen; es erscheinen also nicht ausgesparte Bildfelder, sondern der ganze Umkreis der Vase ist mit Bild geschmückt. Nur Hals und Fuss sind immer schwarz. Den Hals unseres Exemplares ziert nur eine rot aufgemalte Wellenlinie; die Cambridger Hydria zeigt rot und weiss aufgemalte Punktrosetten. Die Schulter zeigt an unserem Stücke den rein dekorativen und an chalkidischen ebenso wie an den gleichzeitigen späterkorinthischen Vasen sehr beliebten Fries von jugendlichen Reitern. In den Zwischenräumen sind hier

---

1) Über ein wichtiges Stück dieser Form vgl. in Roschers Lexikon I, 2213, Z. 15 ff. Olympia Bd. IV, die Bronzen, S. 148.

2) O. Jahn, Beschreibg. No. 125. Abgebildet Gerhard, auserles. Vasenb., Taf. 237 (Sal. Reinach, rép. de vases peints II, 120). Das Bild der Rückseite auch in Roschers Lexikon I, 1671 und in Müller-Wieseler-Wernicke, ant. Denkmäler, Taf. 1, 10; S. 20. Vgl. Kretschmer, Vaseninschriften S. 67, No. 11 (wo aus Versehen Amphora statt Hydria steht).

3) S. meine Nachweise in Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 144; dazu Jahrb. d. Inst., arch. Anz. 1894, S. 120, 22.

4) Beschrieben von Walters im Catalogue, vol. II, No. B 75.

5) Eine Zeichnung, die genommen ward, als sie noch im römischen Kunsthandel war, fand ich vor Jahren im Apparat des Berliner Museums M. M. 267; später fand ich das Original im Fitzwilliam-Museum vor; es ist jetzt beschrieben und abgebildet von E. Gardner im Catalogue of the greek vases in the Fitzw. Mus. No. 45; mit Unrecht bezeichnet Gardner sie als »Attic, probably«.

6) Als No. 105; photographiert von Moscioni No. 8262, von der Rückseite.

Rosetten verstreut. An den reitenden Knaben sind kurze Röcke durch rote Farbe angedeutet. Die anderen drei Hydrien zeigen an dieser Stelle nur Ornamentfriese.

An dem umlaufenden Bauchstreif ist die Vorderseite jeweils für das Hauptbild reserviert. Unter den Seitenhenkeln und auf der Rückseite sind jeweils dekorative wappenhafte Tiere oder dämonische Wesen angebracht. Die Hydrien in London und Cambridge zeigen nur Tierfiguren jener Art; die in Corneto stellt auf der Rückseite unter dem vertikalen Henkel einen gewaltigen Dämon, eine laufende Gorgone mit vier Rücken- und Fussflügeln dar, umgeben von Schlangen.

Auch unsere Hydria zeigt an derselben Stelle einen furchtbaren Dämon, einen geflügelten und in zwei Schlangenleiber ausgehenden *Giganten*, der von *Zeus* (Beischrift Ζευς) mit dem Blitze bekämpft wird. Der Dämon ist von vorne dargestellt; unterhalb seines Gürtels beginnen die beiden verschieden charakterisierten Schlangenleiber. Der weisse Chiton mit dem konventionellen Überfall an beiden Seiten ist gerade so an der Gorgone der Cornetaner Hydria gebildet; es ist eine auch aus der altionischen Plastik bekannte Form. Die Bewegung der Arme des Dämons ist ein archaisch befangenes Motiv, dem man mit Unrecht etwa den Sinn einer Beteuerung oder dergleichen unterlegen würde. Der sehr lange Bart hat eine nach hinten umgebogene Spitze, eine Bildung des Bartes, die auf einigen altionischen und frühattischen Werken und insbesondere auch am sog. Typhon des grossen Poros-Giebels der Akropolis zu Athen begegnet. Der Schnurrbart ist hier wie bei sämtlichen bärtigen Figuren der Vase nur durch eine flüchtige Ritzlinie über der Oberlippe angedeutet, die an dem unbärtigen männlichen Kopfe fehlt; es ist also keineswegs gemeint, dass die Oberlippe rasiert wäre. Das Ohr ist tierisch gebildet nach Art der Pferdeohren der Silene. Der offene Mund drückt den Schrecken des Ungeheuers aus. Die Profillinie ist charakteristisch verschieden von der des Zeus. Dieser ist weit ausschreitend in dem archaischen sogenannten Knielauf-Schema gebildet. Die in der Zeichnung mit hellerem Ton gegebenen Partien sind ergänzt. Die Augen sind, wie regelmässig an den chalkidischen Vasen, nur durch einen Kreis angedeutet mit ansetzenden kleinen Winkeln, aber ohne Angabe der Iris und Pupille.

Dem Dämon hat der Maler keinen Namen beigeschrieben; er war also für ihn wahrscheinlich nur Vertreter einer bekannten Gattung von Dämonen, die Zeus mit seinen Blitzen niederkämpfte, also ein Gigant im allgemeinen, kein bestimmtes Individuum. Es ist sonach recht zweifelhaft, ob wir berechtigt sind, wie gewöhnlich geschieht, dem Unhold unserer Vase den speziellen Namen Typhon zu geben.[1]) Der Typus des geflügelten schlangenleibigen Dämons, der in der archaischen Kunst weit verbreitet ist, ward schwerlich für ein Individuum, für Typhon allein, sondern offenbar für eine Gattung von Wesen, von Feinden des Zeus und aller höheren Gottheiten geschaffen. Allein der Typus war für Einzelfiguren, nicht für die Darstellung des Kampfes mit den Göttern erfunden. Dies erkennt man noch an unserem Bilde, wo die Figur des Dämon mit der des Zeus in keine rechte Verbindung gesetzt ist. Für die eigentliche Darstellung des Kampfes der Götter und

[1]) Vgl. Overbeck, Kunstmythol., Zeus, S. 393 ff; Preller-Robert, griech. Mythol. I, 65, 1; E. Kuhnert in Roschers Lexikon I, 1671: Brückner in Athen. Mittheil. 1889. S. 70 f.; M. Mayer, Giganten u. Titanen S. 215. 225. 274. Wernicke, ant. Denkm. z. griech. Götterlehre, Text zu Taf. 1, 10. Nur Kuhnert a. a. O. zweifelte mit Recht an dem Namen Typhon.

Giganten hat die archaische Kunst das Schema der Heroenkämpfe zu Grunde gelegt und die Giganten dann nach dem Bilde der Heroen ganz menschlich gestaltet.

Unter den Seitenhenkeln befinden sich auch an unserer Hydria wappenhafte Tiere, je zwei Löwen mit umgewandten Köpfen. Zur Füllung dienen Blütenknospen in der den chalkidischen Vasen eigenen Stilisierung.

Das Hauptbild an der Vorderseite stellt in der Mitte einen Tisch dar; dahinter hängt ein grosses Eberfell, dessen vier Klauen sichtbar sind. Es fällt über den Tisch herab; darauf liegt der abgeschnittene Kopf des Ebers. *Atalante* (Beischrift 'Αταλαντε), die kühne Jägerin, die den Eber, den wir nun als den kalydonischen erkennen, erlegt hat, und *Peleus* (Beischrift Πελευς auf dem weissen Chiton der nächst stehenden Figur), der nicht minder berühmte Jäger und Ringer, der Vater des Achilleus, sind im Begriffe, einen Ringkampf zu beginnen. Schon fassen sie sich an den Unterarmen. Peleus ist nackt und trägt das Haar hinten aufgebunden; Atalante hat ein kurzes Wams an, das unten den runden Schnitt hat, den die kurzen Chitone an chalkidischen Vasen regelmässig zeigen. Die Figur ist zwar ganz schwarz gemalt, aber das Fleisch mit weisser Farbe bedeckt. Die Umrisse sind mit dem Pinsel gezogen ebenso wie die Innenzeichnung. Das Auge hat natürliche ovale Gestalt und zeigt die Iris angedeutet.

Hinter Peleus steht der Held *Mopsos* (Beischrift Μαοφσος) in langem weissen Chiton mit einem Überwurf über den Schultern. Er stützt die Lanze auf. Es folgt *Klytios* (ϙλυτιος) mit geschultertem Speer und ein unbenannter bärtiger Held im langen weissen Chiton mit Überwurf. Links hinter Atalante steht dem Mopsos entsprechend ein Held mit aufgestützter Lanze, dann kommt ein Paar, Jüngling und Mädchen, und endlich wieder ein älterer Mann im langen Gewande. Keine dieser Figuren hat einen Namen.

Atalante hatte nach der Sage, da sie den kalydonischen Eber zuerst in den Rücken geschossen hatte, von Meleager den Kopf und das Fell des Tieres als Ehrenpreis erhalten. Atalante nahm ferner nach der Sage auch am Argonautenzuge teil. Bei den viel gefeierten Leichenspielen zu Ehren des Pelias, welche den festlichen Abschluss der Argonautensage bildeten, sollte Atalante mit Peleus den Ringkampf bestanden haben. Die beiden anderen benannten Figuren unseres Bildes weisen ebenfalls auf den Argonautenzug: *Klytios* ist ein bekannter Argonaut, ein Sohn des Eurytos, dem wir als Argonauten auch auf der Meidias-Vase (vgl. oben S. 43) begegnet sind. Und *Mopsos* ist der berühmte Seher beim Argonautenzug, der auch als Wettkämpfer an den Leichenspielen für Pelias teilnahm. Sein Name kommt freilich auch unter den Teilnehmern der kalydonischen Eberjagd vor, nicht aber der des Klytios. Bei der Eberjagd ist aber keine Stelle für Wettkämpfe der Helden, und die Festtracht, in der die Zuschauer hier erscheinen, passt mehr für die Festspiele als für die Jagd. Es kann sonach kaum zweifelhaft sein, dass hier eigentlich eine Scene aus den Leichenspielen für Pelias dargestellt ist und die Umstehenden Teilnehmer des Argonautenzuges vorstellen sollen. Dazu passt dann freilich Kopf und Fell des kalydonischen Ebers wenig. Man könnte ja etwa eine Sage vermuten, wonach Atalante ihren Siegespreis auf die Argonautenfahrt mitgenommen und bei den Leichenspielen des Pelias etwa dem zum Preise gesetzt hätte, der sie im Ringkampfe besiegte. Allein dies wäre doch recht unwahrscheinlich, und die Blutflecken am Schnitte des Eberkopfes bezeichnen diesen ja auch als frisch. So ist das Wahrscheinlichste doch, dass der Maler

eben kalydonische Jagd und Argonautenzug vermengt, zu dem Ringkampfe von Peleus und Atalante bei Pelias Leichenspielen den bekannten Siegespreis der kühnen Jägerin aus anderen Darstellungen hinzugefügt hat, ohne zu bedenken, dass dies eigentlich nicht anging.

Unter dem Hauptstreifen zeigt die Vase das den chalkidischen Gefässen besonders eigene Band mit dem Treppenmuster und dann einen Tierstreifen, der ganz mit denen der korinthischen Vasen übereinstimmt, d. h. es sind ruhige, in symmetrischen Gruppen angeordnete Tiere, darunter der Vogel mit menschlichem Kopfe, der hier als männlich bezeichnet ist. Auch hier dienen wie an dem dekorativen Schulterstreif noch die Rosetten des älteren korinthischen Stiles zur Raumfüllung.

Die Zeichnung der Vase ist wie bei allen chalkidischen sehr flüssig und flott, ja flüchtig. Auf Einzelheiten lassen sich diese chalkidischen Vasenmaler nicht ein; die Innenzeichnung ist immer sehr spärlich. Allein die Figuren sind mit grösster Sicherheit hingesetzt, und immer, selbst bei den ruhigen Gestalten unseres Exemplares, mehr noch bei bewegten Figuren, spricht frische lebendige Auffassung aus der Zeichnung.[1])

Den chalkidischen Vasen stehen, wie wir schon bemerkten, die späterkorinthischen überaus nahe; sie haben enge Beziehungen mit jenen und suchen mit ihnen zu konkurrieren. Allein die Zeichnung der korinthischen ist immer matt und trocken gegenüber der frischen saftigen Kraft der chalkidischen. Man vergleiche nur etwa die doch so flüchtig und dekorativ gemalten Pferde unseres Reiterfrieses mit denen des entsprechenden Frieses der korinthischen Amphiaraos-Vase in Berlin (No. 1655; Wiener Vorlegeblätter 1889, Taf. 10)!

Was die Zeitbestimmung der chalkidischen Vasen betrifft, so haben wir schon bemerkt, dass alles, was uns von der Gattung erhalten ist, wahrscheinlich im Laufe weniger Jahre entstand. Man wird sich vor zu hoher Datierung hüten müssen und die Gruppe der Mitte des sechsten Jahrhunderts jedenfalls näher als dem Anfange denken.

Auch eine technische Besonderheit weist auf relativ späteres Datum. Wir finden hier (an den vertikalen Trennungsstrichen des Stabornaments der Schulter) zum ersten Male die Relieflinie. Weder die François-Vase noch die altattischen Amphoren der sogenannten tyrrhenischen Klasse noch überhaupt attische Vasen des älterschwarzfigurigen Stiles, sondern erst solche der späterschwarzfigurigen Manier aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts zeigen das Auftreten des Instrumentes, das die Relieflinien erzeugt. (A. F.)

---

[1]) Brunn war so sehr in seiner irrigen Anschauung von den Vasen befangen, dass er (Probleme i. d. Gesch. d. Vasenmalerei, S. 31) selbst unsere Hydria als eine späte »Nachahmung«, aus der alles »innere Leben« verschwunden sei, ansah.

Die Technik

Die Güte des verwendeten Materials ist bei dieser Vase hervorragend, die Arbeit selbst aber flüchtig und oberflächlich. Die Bilder sind vorgezeichnet, doch lange nicht so eingehend wie bei den älteren rotfigurigen Vasen. Nebenstehend bringe ich den Entwurf der Mittelscene. Nach ihrer rechten Seite hin wird die Vorzeichnung geringer. Dieselbe deckt sich mit der Ausführung nur selten auf genaue Weise. Die Reiter auf der Vasenschulter, sowie alle dekorativen Zuthaten entbehren der Vorzeichnung. Die Mitte des Hauptbildes und die der Löwen unter den Henkeln ist durch senkrechte Striche bezeichnet. Die Ritzlinien haben im Gegensatz zum gewöhnlichen schwarzfigurigen Stil keine Vorzeichnung.



Die horizontalen Einteilungslinien wurden mit hellem Firnis ohne grosse Accuratesse hergestellt. Die Ausfüllung der jeder Schärfe entbehrenden Pinselumrisse der Figuren geschah höchst ungleichmässig; oft ist der Auftrag des Firnisses so gering, dass die Thonfarbe durchschimmert. Nicht ausgefüllt wurden die Umrisse der weissen Gewandung sowie das Gesicht und die Füsse der linken Frauengestalt. Der Firnis selbst ist von besonderer Art. Er hat starke Leuchtkraft. Lässt man die Flächen im Lichte spiegeln, so zeigen sie sich hell und matt gefleckt und irisieren in vorzüglich glänzend blauen Farben.

Das Fell hinter den beiden Streitenden hat eine helle Firnislasur, wie sie dem rotfigurigen Stile eigen ist.

Eine Ritzung der Aussenkonturen fand nur dann statt, wenn sie durch Überschneidungen geboten erschien. Die nur in den beiden Hauptbildern auftretende weisse Farbe ist mit dem Grunde sehr fest verbunden. Die Innenzeichnung auf derselben geschah mit hellem Firnis, auch die Konturen wurden nochmals nachgestrichen. Die Arme der Atalante waren ursprünglich mit der Deckfarbe voll hergestellt, dann wurden wiederum mit einigen Firnisstrichen der Arm und die Finger des Peleus vervollständigt.

Die zweite Deckfarbe, ein hoch aufgetragenes, tiefes Blutrot, hat dort, wo es abgesprungen ist, den hellen wie den schwarzen Grund in satter Weise rot gefärbt. Rote Kleckse finden sich im Gesichte und auf dem Halse der männlichen Figuren. Weiter sind mit derselben Farbe noch gemalt: der Wulst zwischen Fuss und Bauch der Vase, eine Wellenlinie unter dem Rande, einfache Kreise im Innern des Halses sowie oben auf dem Rande und am Fusse. Auch Teile der Henkel haben rote Verzierung.

In der Lasur der Vase findet sich anscheinend noch keine rote Farbe; sie wirkt völlig gleichmässig in einem glänzenden, hellen, etwas ins Rötliche schimmernden Gelb. Die untere Fläche des vorspringenden Randes zeigt die natürliche Thonfarbe.

Hals und Schulter der Vase sind durch schmale Abdrehung scharf geschieden.

Schliesslich sei noch auf eine interessante Besonderheit der Dekoration hingewiesen. Sobald die Relieflinie in der schwarzfigurigen Malerei auftritt, ändert sich der Charakter der Bilder. Die Figuren erscheinen in ihren Umrissen schärfer, die Formen knapper und entschiedener. Unser Bild gehört nun noch der früheren Epoche an, aber schon findet sich im Schulterornament die Relieflinie vor. Der Firnis hatte zwar noch nicht die notwendige Verdichtung, so dass die Linien vielfach zerflossen sind, doch zeigt sich der Kopf — oft mit einem kleinen Widerhaken versehen — und ein Mittelgrad, der durch das Abheben der Borsten etwas ungleichmässig erscheint, sehr deutlich. (K. R.)

TAFEL 32

SCHALE DES PHINTIAS MIT HERAKLES UND ALKYONEUS

(MÜNCHEN)

Der Maler Phintias oder Philtias — beide Schreibungen kommen vor — war ein Zeitgenosse des Euthymides und des Malers Euphronios. Die hier vorliegende ausgezeichnete Schale aus Vulci[1]), die er als Maler signiert hat, ist relativ altertümlicher als andere von ihm bezeichneten Werke; sie darf als eine frühe Arbeit von ihm gelten. Er malte sie in dem Atelier des uns sonst nicht bekannten Fabrikinhabers Deiniades. Die Namen beider Meister stehen auf der Hauptseite aussen: Φιλτιας ἐγραφσεν und Δειν[ια]δες [ἐ]ποιεσεν.

Die Schale hat noch eine etwas schwere, tiefe, altertümliche Gestalt. Ihr Fuss (am Schlusse dieses Textes S. 172 abgebildet) hat die Form wie bei den schwarzfigurigen und den Schalen des epiktetischen Kreises. Das Innenbild besteht noch aus einer einzigen Figur von mässigen Dimensionen und ist noch von einem blossen thongrundigen Streifchen umgeben (vgl. dazu oben S. 98). Die Aussenseiten wagt der Meister noch nicht ganz mit Figuren zu füllen. Nach Art des epiktetischen Kreises legt er schwere, schräge Palmetten unter die Henkel, welche den Bildraum der einen Seite wesentlich einschränken.

Das Innenbild ist im Motiv ganz konventionell. Der archaische Typus des sog. Knielaufs, d. h. des Laufes mit tiefeingebogenem einem Knie, das Umwenden des Kopfes und die eckige breite Haltung der Arme sind typische Züge bei archaischen Rundbildern, auf Gemmen und Münzen wie auf den Innenbildern der Schalen; denn durch diese Motive wurde der Raum am bequemsten gefüllt. Unser Silen trägt ein Trinkhorn in der Rechten. Das Verdienst des Bildchens liegt nicht in der Erfindung, nur in der Ausführung, die sehr zierlich und sauber ist. Die Blättchen des Kranzes und die Enden des Haares sind äusserst sorgfältig gemacht. Eine Eigentümlichkeit, die auch bei den vier bärtigen Figuren der Aussenseiten wiederkehrt, ist der knappe dünne, mit etwas verdünntem Firnis gegebene Schnurrbart.

Wichtiger ist die Eigentümlichkeit, dass die Innenzeichnung der Muskulatur an den Beinen hier nicht aufgemalt, sondern eingeritzt ist.

Diese merkwürdige Technik kehrt auf der Aussenseite in viel reicherem Masse wieder. Die reichliche Muskelinnenzeichnung ist auch hier nur in den

---

[1]) O. Jahn, Beschreib. d. Vasensamml. No. 401. Derselbe in den Berichten der sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1853, S. 136 ff. mit Taf. 5. 6 (die beiden Aussenseiten der Schale). Overbeck, Atlas zur Kunstmythol. Taf. 24, 3 (das Bild mit Apoll und Herakles); Apollon S. 400, 3. Hartwig, Meisterschalen S. 169—172 mit Fig. 21. 22 (neue aber sehr ungenügende Zeichnung). — Vgl. Köpp in Archäol. Zeitg. 1884, S. 31 ff. Roschers Lexikon I, 2208.

weichen Thon eingerissen, nicht gemalt.[1]) Es war dies ein Versuch, von dem Phintias selbst gleich wieder abgekommen ist. Begreiflich ist aber ein solcher Versuch natürlich nur in der Frühzeit des rotfigurigen Stiles. Die Meister des epiktetischen Kreises liessen die Innenzeichnung der nackten Körper überhaupt fast ganz weg; mit verdünntem Firnis gemaltes Detail wenden sie gar nicht an. Auch Phintias wagt noch nicht Pinsellinien mit verdünntem Firnis zu gebrauchen; allein auf die Innenzeichnung will er deswegen nicht verzichten; so versucht er es mit dem Einritzen. Er hat sich aber später dann der immer allgemeiner angewandten, von Euthymides besonders meisterhaft gepflegten Weise der Innenzeichnung mit verdünntem Firnis angeschlossen.

An den Köpfen des Innenbildes wie der Aussenseiten ist das Haar gegen den Grund schon durch ein schmales, thongrundiges Rändchen abgesetzt; doch ist an einem kleinen Stück des Satyrkopfes wie um den Kopf des Herakles herum einfach der Firnis weggekratzt, um dadurch das Haar vom Grunde zu trennen. Man sieht auch hierin, dass die rotfigurige Technik hier noch im Stadium unsicheren Suchens sich befindet.

Wie das Innenbild, so zeigen auch die Aussenbilder in der Erfindung nichts Neues. Es sind traditionelle Geschichten und Motive, die wir hier begegnen. Zunächst die Überwindung des Riesen Alkyoneus durch Herakles auf der durch breitere Ausdehnung des Figurenschmuckes ausgezeichneten Seite.

Phintias folgt durchaus dem geläufigen Typus, in welchem diese Scene in der später-archaischen attischen Malerei dargestellt zu werden pflegte: in der Mitte liegt nach links der gewaltige Riese *Alkyoneus* (῾Αλκυονευς), wie gewöhnlich mit angezogenem rechten und ausgestrecktem linken Bein. Er ist in Schlaf versunken; den rechten Arm hat er, wie Schlafende zu thun pflegen, über den Kopf gelegt; die Augen sind geschlossen. Der Maler hat die Wimpern angegeben. Im Rücken hat der Riese ein Kissen, das gegen einen Stein gelehnt ist; in den sonstigen Darstellungen liegt er nur auf Felsen. Von beiden Seiten eilen ganz symmetrisch in gleicher Haltung Herakles und Hermes heran; *Herakles* (Ηεραϰλες), wie immer, von links; er hält die Keule bereit und streckt die Linke vor. Seine Tracht ist die archaische, der Chiton mit dem Fell. *Hermes* (Ηερμες), ebenfalls ganz im archaischen Typus, in Chiton mit Nebris, hält das Kerykeion; auch seine Kopf- und Fussbekleidung entspricht dem archaischen Typus. Er streckt die Rechte vor wie Herakles die Linke. Hermes ist der allgemeine Geleiter und Helfer des Herakles in der älteren Kunst.

Aus den Vasenbildern geht mit Sicherheit hervor, dass die uns litterarisch nirgends erhaltene, verlorene Sage berichtet haben muss, Herakles habe den Riesen im Schlafe überwältigt. Einige schwarzfigurige Vasen zeigen den Riesen zwar im halben Erwachen, aber niedergedrückt von dem Schlafgotte Hypnos. Offenbar war der Sinn der Sage der, dass der Riese so ungeheuer gewaltig war, dass er von dem Helden Herakles nur durch List überwältigt werden konnte. Pindar indes erschien dies seines Helden nicht würdig; er liess ihn daher den Alkyoneus, der Felsen gegen ihn schleuderte, im Kampfe mit seinen Pfeilen erlegen. Die

[1]) Von diesen Linien sind die ebenfalls eingedrückten Linien der Vorzeichnung wohl zu unterscheiden. Der Zeichner der von Hartwig a. a. O. publizierten Abbildung hat beide Arten von Linien nicht unterschieden und dadurch den Schein erweckt, als ob Phintias ein sinnloses Gewirr von Linien in die Körper eingezeichnet hätte.

gewöhnliche volkstümliche Sage von der listigen Überwältigung im Schlafe kennen wir nur durch die Vasen.[1])

Alkyoneus figuriert in der Sage immer als einer der gewaltigsten und riesenhaftesten unter den Giganten. Pindar nannte ihn »einem Berge gleich«. Die Maler haben die Riesengrösse recht deutlich zu machen gewusst. Indess solche Ungleichheit der Figuren, welche der archaische Stil geradezu liebt, war der entwickelten Kunst anstössig. So verschwindet der ganze Typus, mit so manchen anderen älteren Herakles-Geschichten, aus der Vasenmalerei, sobald diese von den archaischen Typen sich emanzipiert, also mit dem entwickelteren rotfigurigen Stile.

Auf alten Vorbildern beruht auch die andere Darstellung: *Herakles* (Ηεραχλεες) und *Apollon* ('Απολλον) im Kampfe um den Dreifuss. Es ist hier ein selteneres und älteres Motiv gewählt, indem die beiden Kämpfenden sich voll zugewendet sind und den Dreifuss zwischen sich herzerren. In dem gewöhnlicheren relativ jüngeren Typus schreitet Herakles als Räuber mit dem Dreifuss davon und Apollon sucht ihm denselben abzujagen.[2]) Phintias selbst hat auf einer anderen Vase (Mon. d. Inst. XI, 28) diesen Typus bevorzugt.

Auf sehr alte Tradition geht es zurück, dass Herakles hier ohne Löwenfell ganz nackt erscheint. Die Keule hat er fallen lassen, sie liegt am Boden. Köcher und Bogen hängen oben.

Sehr gut ist der Unterschied des Herakles mit seinen krausen, kurzen Buckellöckchen (die sorgfältig durch aufgesetzte Pünktchen angedeutet sind) und des Apollon mit dem langen Lockenhaare ausgeprägt.

Das Verdienst des Malers liegt auch bei den Aussenbildern lediglich in der Art der Ausführung, da die Motive altüberlieferte sind. Phintias ist ein Meister, der auch bei seinen späteren Werken, obwohl dieselben eine mächtige Weiterentwicklung zeigen, besonders zu subtiler zierlicher Sorgfalt neigt. Diese zeigt sich hier namentlich in den feinen Haarenden, den zierlichen Brustwarzen und den äusserst dünnen und feinen Gewandfalten am Chiton des Hermes. Die Muskelzeichnung ist gewandt und sicher eingetragen.[3]) Die Bewegungen sind aber noch ganz typisch und archaisch, ähnlich wie bei dem Maler Euphronios. Die Hände des Alkyoneus zeigen die fächerförmigen Finger des frührotfigurigen Stiles, und die gespreizten ausgestreckten Hände des Hermes und Herakles gleichen den ähnlichen auf der Geryones-Schale und dem Antaios-Krater des Malers Euphronios. Allein Phintias hat sich später zu ganz anderer freierer Weise aufgeschwungen, wenn er auch von seiner zierlichen tüpfeligen Manier nie abgegangen ist. (A. F.)

---

[1]) Vgl. Köpp in Archäol. Zeitg. 1884, S. 31 ff.

[2]) Vgl. meine Ausführungen in Roschers Lexikon I, 2213 f.

[3]) Mit Unrecht wirft Hartwig a. a. O. dem Meister auf dieser Schale Unsicherheit und Unklarheit im Nackten vor. Hartwig urteilte dabei offenbar nach der von ihm publizierten verkehrten Zeichnung, auf der Vorzeichnung und Muskeldetail nicht geschieden sind (s. oben).

DIE TECHNIK

Die reichliche Vorzeichnung hat bei den Aussenbildern ziemliche Änderung erfahren. Der Riese stützte in der ersten Angabe entweder den Arm auf die noch sichtbare Unterlage des Kissens, oder es war das Kissen höher gezeichnet. Im andern Bilde zeigen sich im linken Beine des Herakles Linien, die dem Umrisse des linken Apollonbeines entsprechen.

Die Relieflinien sind in ihren Formen noch schwerfällig breit; nur in der Fältelung der Gewänder zeigt sich etwas grössere Feinheit. Die durch wiederholte Linienziehung erfolgte Korrektur bei den Umrissen ist ziemlich häufig. Nur mit dem Pinsel sind hergestellt: Kniee, Zehen, die Finger der nicht ausgestreckten Hände, die Gesichtsprofile von der Nasenspitze abwärts und selbst noch die Füsse mit Ausnahme der im Hauptbilde. Einige Male wurden auch durch Wegnahme von Firnisstrichen Verbesserungen vorgenommen. Die Kopfkontur ist nicht geritzt, sondern ausgespart; bei jener des Herakles im kleinen Aussenbilde ist die Aussparung, da sie wahrscheinlich zu gering ausfiel, mit dem Vorzeichenstift teilweise nochmals nachgegraben. Die Lasur erscheint in der entstandenen Furche intensiver als aussen.



Besondere Bedeutung erlangt die Schale durch die vielfachen in Anwendung gebrachten technischen Mittel. Phintias ist ein Meister, der das gewöhnliche Geleise des Malverfahrens verlässt und alles mögliche zu erproben sucht.

Als Erstes fällt die Art der Muskelzeichnung auf. Sie besteht in dem Eingraben der Linien mit Hilfe des Vorzeichenstiftes, und zwar geschah dies, nachdem die volle Firniskontur schon beendet war. Einer Zukunft konnte diese Darstellungsweise nicht entgegensehen, da sie in ihrer Wirkung noch weit hinter der der hellen Firnislinien zurücksteht. (Auf unserer Tafel mussten natürlich die Striche gegen die Wirklichkeit viel schärfer hervorgehoben werden.) Von den Vorzeichenlinien unterscheidet sich die Muskelzeichnung ganz wesentlich. Jene dringen viel weniger in den Thon ein und binden sich als flüchtige Entwurfslinien an keine Grenzen. Diese sind mit Vorsicht fest eingegraben und halten sich einer Berührung mit den Firnislinien fern; dort, wo sie letztere schneiden sollen, springen sie über, wie dies hier oben bei dem Schulterblatt des Apollon, über das eine Haarlocke herabfällt, ersichtlich ist. In der Skizze sind die Vorzeichenlinien punktiert. Das Schlüsselbein, das sich mit der Haarlocke kreuzt, ist eine Firnislinie.

Die zweite, von grösserem Erfolg begleitete Neuerung besteht in der Anwendung des hellen Firnisses. Allerdings zeigt sich da der Maler noch vollständig

ungeübt und ängstlich zurückhaltend. Samt und sonders sind die hellen Striche mit Ausnahme jener im Löwenfelle nur mit der Lupe zu erkennen. Mit ihnen sind die Nasenflügel, die Lippen des Riesen, die Schnurrbärte und merkwürdigerweise auch einige Muskeln oder Rippen — zwei unter der Schulter des Apollon und drei unter der des Riesen — dargestellt.

Noch als dritte Art der Muskelzeichnung ist am rechten Oberarm des Alkyoneus die Relieflinie verwandt.

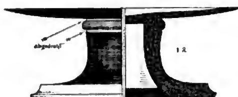
Neben der roten Deckfarbe findet sich auch die weisse, und zwar bei dem ganz ungewöhnlichen, die Spiralen verbindenden Bändchen des linksseitigen Henkelornamentes, sowie bei den Enden der in dem Köcher steckenden Pfeile und den Beeren der beiden Kränze. (Der des Apollon ist auf der Tafel etwas zu hell ausgefallen; auch kommen auf ihr in den runden Punkten der Pfeilenden äusserst klein in die weisse Farbe eingeritzte divergierende Strichchen nicht zum Ausdruck.)

Bei dem verbindenden Bändchen hat sich die weisse Farbe teilweise noch erhalten, sonst lässt sie sich nur in ihrem Abfärben des Grundes erkennen, das gänzlich verschieden von dem der roten Farbe ist.

Auf den Füssen des Satyrs finden sich rote Flecken, die auf ein Band hindeuten, das um die Füsse geschlungen war. Eine ähnliche Farbspur auf dem Arme prägt sich sehr undeutlich aus.

Auf den Beinen des Riesen zeigen sich einige scharfe Ritzlinien, die allem Anscheine nach nicht ohne Absicht hergestellt sind.

Der hier abgebildete Fuss hat oben einen rotbemalten Wulst, der mit zwei schmalen Abdrehungen versehen ist. (K. R.)





TAFEL 33

AMPHORA MIT THESEUS ALS JUNGFERNRÄUBER

(MÜNCHEN)

Die vorzüglich erhaltene Amphora aus Vulci,[1]) die wir hier wiedergeben, gleicht in Form, Dekoration und Stil bis in alle Einzelheiten so vollständig der signierten Amphora des Malers Euthymides auf Tafel 14, dass wir sie unzweifelhaft als eine Arbeit desselben Malers ansehen dürfen, wenn sie auch der Signatur entbehrt.

Die Übereinstimmung der Form erhellt aus unserer Abbildung. Auch hier sind beide Bilder umrahmt, und zwar oben von »rotfigurigen«, ausgesparten Palmetten — in welche, wie dort ein Helm, so hier der Kopf einer Figur hineinragt —, an den Seiten und unten noch von den typischen Ornamenten der schwarzfigurigen Vasen. Die Henkel sind auch hier an der Aussenseite mit schwarzen Epheublättern geziert und unten am Henkelansatz erscheint hier wie dort eine schwarze Palmette.

Die Grenze der Haare gegen den schwarzen Grund wird auch hier wie dort noch fast immer mit geritzter Linie gegeben.

Hinter jener signierten steht diese Amphora in keiner Weise zurück; im Gegenteil, sie ist jener überlegen in lebendigem Reichtum der Darstellung und in sorgfältiger Ausführung.

---

[1]) O. Jahn, Beschreib. d. Vasens. König Ludwigs No. 410. Abgebildet (schlecht) Gerhard, auserlesene Vasenbilder Taf. 168. Roschers Lexikon d. Mythol. I, 1934. Sal. Reinach, répert. de vases II, 86. Vgl. Klein, Meistersignaturen ² S. 196, 1. Hoppin, Euthymides, München 1896, S. 20 ff. Zu den Inschriften, Kretschmer, griech. Vaseninschriften S. 192.

Die beiden Seiten gehören zusammen. Der Maler bewahrt zwar noch die traditionelle Enge des umrahmten Bildfeldes; allein er strebt nach figurenreicherer Darstellung und setzt sich über die Grenzen des Bildrahmens hinweg, indem er auf der Rückseite einfach fortsetzt, was er auf der Vorderseite begonnen. Bei seinen anderen Amphoren hat Euthymides dies nicht gewagt. Es war eine Neuerung und eine Kühnheit; wir werden dieselbe bei einer vorzüglichen, derselben Periode wie die vorliegende und demselben Kunstkreise zuzuschreibenden Vase in Wien[1]) wieder finden. Natürlich musste man aber bald dazu übergehen, jenen Bildrahmen, der noch aus dem schwarzfigurigen Stile stammt, überhaupt aufzugeben.

Wie bei den anderen Amphoren des Euthymides, füllen je drei Figuren in breiter Körperlichkeit den umrahmten Raum des Bildfeldes; denn die eng verbundene Gruppe des Theseus mit dem Mädchen wirkt nur wie eine Figur.

Theseus (Θεσευς), ein kraftvoller Jüngling, dem eben ein Bartflaum an der Wange zu spriessen beginnt, hat ein Mädchen um die Mitte des Leibes umfasst und mit kühnem Rucke emporgehoben, um es fortzutragen. Er schreitet hastig, heftig aus, nur rasch sich umblickend nach der Frau, die das geraubte Mädchen festhalten will und ihr die Linke mit stark gebogenem Daumen in den Unterarm krallt. Der Freund des Theseus und Genosse seiner Abenteuer, *Peirithoos* (Περιθους) folgt, zur Abwehr bereit, mit Lanze und Schwert in den Händen. Er blickt um nach den Mädchen, die erschreckt herbeieilen, wie sie die Genossin geraubt sehen; sie halten ihr Gewand, dass es sie im Laufe nicht störe. Hinter ihnen steht ruhig ein bärtiger Mann mit Stock; nur seine aus dem Mantel ragende Rechte bekundet seine staunende Erregung über den Vorgang.

Das Motiv, wie Theseus die Jungfrau raubt, war mit nichten etwa ein traditionelles. Andere Maler der Zeit, die an den überlieferten Motiven hingen, wie Euphronios, würden Theseus einfach ins Profil gestellt haben, ähnlich wie den Peleus, der die Thetis festhält (Taf. 24). Euthymides lässt Theseus im Schreiten sich umdrehen; sein rechtes Bein erscheint in Vorderansicht wie der Oberkörper. Der in dem lebhaften Schritt nachgezogene, den Boden nicht berührende rechte Fuss ist (mit Angaben der Nägel der Zehen) besonders vortrefflich gezeichnet. Dieselbe Stellung, die hier dem Theseus gegeben ist, hat Phintias auf einer Amphora, mit welcher er in deutliche Konkurrenz zu Euthymides tritt und denselben sich zum Vorbild genommen zu haben scheint, dem Herakles gegeben, der den Dreifuss des Apollon raubt (Monum. d. Inst. XI, 28). Auch die Angabe der Wimpern an jenem Herakles deutet auf besonders enge, gegenseitige Beziehung gerade dieser beiden Vasen.

Besonders sorgfältig ist der Kopf des Theseus behandelt, und mit der Sorgfalt ist zugleich Energie und Lebendigkeit in höchstem Masse verbunden. Die Führung des Profils macht es besonders deutlich, dass der Panaitios-Meister (Taf. 5 und 23) ganz von Euthymides ausgeht und nicht von Euphronios, in dessen Atelier er arbeitet. Die Angabe der Augenwimpern hat der Theseuskopf vor den übrigen der Vase voraus. Die genaue Umränderung beider Lippen und die Abgrenzung der Wange gegen Nase und Mund durch eine Falte findet sich hier an allen unbärtigen Köpfen; auf der signierten Amphora, Taf. 14, zeigt die Hekabe diese speziell Euthymides eigenen Details. Der Mund wird dadurch so plastisch und

[1]) Masner, Vasen d. österr. Museums No. 333.

lebendig, wie er überhaupt bei keinem anderen Vasenmaler erscheint. Die Iris des Auges ist bei allen Köpfen hier als sauberer Kreis mit Punkt gezeichnet. Besonders gut und natürlich sind die Ohren gebildet, ebenso wie auf der signierten Amphora, Taf. 14; keiner der Zeitgenossen des Euthymides kommt ihm hierin gleich, indem die anderen alle an archaischen, schematischen Formen festhielten. In solchen kleinen Dingen zeigt sich die originale Naturauffassung des Euthymides am deutlichsten.

Äusserst sicher und kraftvoll ist die Muskulatur am Theseus wie am Peirithoos gegeben. Welche Energie und Spannung liegt allein in den Armen des Peirithoos trotz der archaischen Grundzüge des Motivs. Auf dem rechten Fusse des Theseus sind die Adern angedeutet.

Voll Energie und Ausdruck sind auch die Hände; nur eine einzige, die emporgestreckte Rechte des einen Mädchens der Rückseite hat noch ein traditionelles archaisches Motiv; alle anderen sind nach der Natur beobachtet; die Rechte der Mittelfigur der Rückseite zeigt zwei Hautfalten. Sehr hübsch ist der Unterschied des stehenden Mannes mit dem Stab auf dieser und der signierten Amphora; während beide Figuren sich in den Hauptzügen so sehr gleichen, dass sie fast wie Repliken aussehen, sind sie doch fein individualisiert: dort (Taf. 14) beim alten Priamos die gebückte Kopfhaltung und die bedächtig milde, warnende Gebärde der Hand; hier die aufrechte Kopfhaltung und die erstaunt, erschreckt emporgehobene Rechte. Die Zeichnung der Hand ist freilich bei dem Greis der signierten Amphora viel besser gelungen, weshalb man die letztere wohl als das reifere Werk des Meisters ansehen darf.

Auch die heftig laufenden Mädchen sind in ihrer Bewegung äusserst frisch. Man vergleiche nur dagegen die konventionelle, hinter Eurystheus herbeilaufende Frau des Euphronios auf Tafel 22, oder die Frauen auf dessen Antaios-Krater, den wir später bringen werden.

Die Haare des von Theseus geraubten und des mittleren Mädchens der Rückseite zeigen um die Stirne einen stark gewellten Kontur, an dessen Rande feine, kleine Pünktchen die Haare andeuten sollen. Ganz dieselbe Manier zeigen die Hetären der gleichzeitigen Vase des Euphronios in Petersburg;[1]) diese tragen auch die gleiche Art von Hauben, wie unsere Mädchen der Rückseite.

Die anderen beiden Frauengestalten tragen das Haar nicht aufgenommen, sondern lose auf den Rücken fallend; es hängt deshalb bei ihnen auch in losen Löckchen in die Stirne.

Dem Euthymides eigentümlich sind die gewundenen Blütenzweige, mit denen die meisten Personen hier bekränzt sind. Wie steif sind dagegen die Blattkränze der Hetären des Euphronios! Selbst in dieser Kleinigkeit zeigt sich der eigene lebendige Sinn des Euthymides.

Die breiten Kopftücher, die wir hier bei den zwei Frauen der Vorderseite ebenso wie bei der Hekabe von Tafel 14 finden, sind auch eine von Euthymides bevorzugte Spezialität.

Das Gewand zeigt die von uns schon zu Tafel 14 hervorgehobenen hohen Vorzüge, die den Euthymides gegenüber dem in der archaischen Tradition befangenen Euphronios auszeichnen, noch ausgeprägter. Der Drang nach lebendig

---

[1]) Stephani, Compte rendu 1869, pl. 5.

gewellten, rundlichen Linien hat die steifen geraden schon erheblich zurückgedrängt. Allein es hat sehr lange gedauert, bis die Anregungen des kühnen Euthymides in der Vasenzeichnung weitergeführt, und ein natürlicherer Gewandstil geschaffen wurde.

Zu den Eigentümlichkeiten des Euthymides gehören auch die reichlichen Beischriften, die nicht nur die Namen der Personen, sondern noch anderes mitteilen. Wir haben bisher nur den Namen des Theseus und Peirithoos auf unserer Vase beachtet. Allein die übrigen Beischriften sind viel interessanter.

Das geraubte Mädchen heisst *Korone* (Κορονε); die Frau, die es festhalten will, ist *Helena* (Hελενε). Zwischen den Beinen des Peirithoos steht *Heres* (Hερες), ein Männername; auf die dargestellte Person bezieht er sich nicht, da diese ja schon ihre Namensbeischrift hat; er dient hier offenbar hauptsächlich zur Füllung des leeren Raumes zwischen den Beinen; wir dürfen nach allen Analogien annehmen, dass der Maler an irgend einen schönen Liebling dachte; es war hier nur kein passender Raum für den üblichen Beisatz καλός. Der Name kommt indes sonst nicht vor.

Auf der Rückseite lesen wir zunächst vor dem vorderen eilenden Mädchen ειδονϑεμεν, was man verschieden, aber, wie mir scheint, nicht richtig erklärt hat.[1]) Ich möchte vorschlagen, zu lesen, εἶδον · ϑέ(ω)μεν, indem ich annehme, dass der Maler εἶδον ϑεομεν schreiben wollte, aber das ο aus Versehen ausliess; ähnliche Auslassungen einzelner Buchstaben kommen bei den Vaseninschriften ja sehr häufig vor. Ich erkläre die Inschrift demnach: »εἶδον, ich habe gesehen«, d. h. wie der freche Theseus die Korone eben forttragen will; ϑέωμεν »lasst uns laufen«, dass wir ihm nachkommen und ihn hindern können — also eine prächtige Erläuterung zu den eilig losrennenden Mädchen. Die Figur selbst hat keinen Namen; aber neben der folgenden steht *Antiopeia* (Ἀντιοπεια). Der Mann mit dem Stock ist namenlos, doch steht hinter ihm χαιρεχϑεσευς, d. h. χαῖρε Θησεύς, leb' wohl, Theseus; das zwischengestellte χ ist unklarer Bedeutung; ich möchte vermuten, dass es für γε steht, also χαῖρέγε Θησεύς, »leb' recht wohl, Theseus«, zu lesen ist.[2])

Allein die Inschriften bieten noch andere Schwierigkeiten. Wer ist *Korone*? es ist uns keine litterarische Überlieferung erhalten, dass Theseus eine Korone raubte. Dann, wie kommt *Helena* hier dazu, einzugreifen? Eine sehr bekannte Überlieferung berichtet, dass Theseus einst die Helena entführt habe. Und endlich der Name *Antiopeia* ist ja der einer anderen Geliebten des Theseus, der schönen Amazone, die er einstens auch geraubt haben sollte und deren Raub auf anderen, der unsrigen ungefähr gleichzeitigen Vasen dargestellt wird.[3])

Von dieser Antiope dichtete ein die Theseussage behandelndes Epos, eine Theseis, dass sie, als Theseus die Phaidra heiraten wollte, einen Aufstand gegen ihn erregte (Plut., Thes. 28).

Wenn die Frau, die so energisch einschreitet und dem Theseus seinen

---

[1]) Vgl. zuletzt darüber Kretschmer, Vaseninschriften S. 192. Der von einem Gelehrten geäusserte Zweifel an der Echtheit der Inschrift war gänzlich unbegründet. Die Inschrift ist wie alle anderen der Vase vorzüglich erhalten und ausser jedem Zweifel.

[2]) Über die auf den attischen Vasen so häufige Verwandlung der Tenues und Mediae in Aspirate bei Wörtern, die schon eine Aspirata enthalten, vgl. Kretschmer, Vaseninschr., S. 149 ff.

[3]) Vgl. die Schale des Kachrylion (Wiener Vorlegebl. D, 7). Die Amphora in München (Jahn No. 7) ist schwarzfigurig, stimmt aber in Form und Dekoration im wesentlichen mit den Euthymides-Amphoren überein und wird schwerlich viel älter sein.

schönen Raub abnehmen möchte, den Namen einer Geliebten des Theseus, die er auch einmal geraubt, der Helena führt, und wenn das eine der beiden so eifrig herbeieilenden Mädchen Antiopeia heisst, was wieder der Name einer von Theseus einmal geraubten Geliebten ist, so scheint der Vasenmaler eben daran gedacht zu haben, dass die verschiedenen Geliebten des Theseus keineswegs einverstanden sein konnten, wenn er sich noch eine neue raubte. Er schildert seinen jungen schönen Helden als einen rechten Don Juan; der holt sich immer neue Schönen durch Raub und kümmert sich wenig um die früheren Geliebten und deren Remonstrieren.

Von der *Korone*, die in der Litteratur unbekannt ist, dürfen wir vermuten, dass sie identisch ist mit der *Aigle*, der Tochter des phokischen Panopeus, die Theseus liebte und wegen der er, wie schon Hesiod gedichtet hatte (Hes. frg. 130 Rz.), die Ariadne im Stiche liess. Denn der Name *Koronis*, der nur eine Variante von Korone ist, erscheint in mehreren auf eine gemeinsame Wurzel deutenden Sagen als zweiter Name einer *Aigle*. Die Mutter des Asklepios, die Tochter des thessalischen Fürsten Phlegyas, hiess nach dem Gedichte des Isyllos eigentlich Aigle, mit Beinamen aber Koronis. Die Mutter der Chariten von Orchomenos heisst in der Sage bald Aigle (Antimachos frg. 100 K.), bald Koronis (Nonn., Dion. 48, 555). Aigle ist der Name einer der Pflegerinnen des kleinen Dionysos (bei Nonn., Dion. 14, 221) und Koronis ist nicht minder Name einer dieser Pflegerinnen, einer der Hyaden (schon bei Hesiod, frg. 14 Rz.).

Wohl mit Recht hat man aus diesen Thatsachen eine alte Göttin mit dem Doppelnamen Aigle-Korone oder Koronis rekonstruiert, deren Heimat, wie die so vieler griechischer Gottheiten, Thessalien gewesen wäre.[1])

Wie manche Gottheiten auf früheren Stufen ihrer Entwicklung nicht als eine geschlossene Person, sondern in der Mehrzahl, als Gattung dämonischer Wesen verehrt wurden, so auch die Korone; in Orchomenos hatte sich bis in die Spätzeit ein Kult der Koronides oder Koronai, der Krähenjungfern erhalten, von denen eine Sage ging, die der von der Asklepiosmutter Koronis verwandt ist.[2])

Korone heisst Krähe. Die Gottheit ist, wie nach allen Analogien zu schliessen, ursprünglich ohne Zweifel identisch mit dem Vogel, d. h. dieser wurde als die Erscheinungsform des geglaubten göttlichen Wesens angesehen.[3]) Von der ursprünglichen Geltung des Vogels zeugen in den erhaltenen Koronissagen nur noch Spuren; so ist es die Krähe, die dem Apollon die Nachricht von der Untreue seiner Geliebten Koronis bringt; und in einer phokischen Sage ward eine von Poseidon geliebte Koronis von Athena in eine Krähe verwandelt, eine Sage, welche die Krähengestalt der Göttin aufs einfachste zu erklären sucht. Volkstümliche Gebräuche und die Nachricht über einen Kultus in Thessalien, der alten Heimat der Krähengöttin, lassen uns mehr von der Geltung des in jener Vogelgestalt gedachten göttlichen Wesens erkennen. Wir wissen von der auf Rhodos

[1]) Joh. Böhlau, Butes und Koronis in Bonner Studien 1890, S. 126 ff.

[2]) Vgl. Tümpel in Roschers Lexikon d. Mythol. II, 1385.

[3]) Die Meinung von Böhlau in der oben angeführten Abhandlung, der Name der Göttin Κορώνη bedeute als Weiterbildung von Κόρη ursprünglich nichts anderes als »Jungfrau« und sei erst durch »Volksetymologie« zur Bedeutung Krähe gelangt, ist gewiss irrig; denn die Tiergestalt ist bei göttlichen Wesen ja immer das alte. Hier stellen aber auch noch die erhaltenen Sagen und Kultgebräuche die Geltung der Krähe als göttlichen Wesens ausser Zweifel, s. oben.

bestehenden Sitte eines Bettelumzuges, wo junge Leute mit einer Krähe auf der Hand von Haus zu Haus zogen, ein Liedchen sangen und milde Gaben sammelten für die Korone, d. h. das in der Krähe sich manifestierende göttliche Wesen.[1]) Wir besitzen auch noch ein solches Liedchen,[2]) in dem aufgefordert wird, für die Korone als die Tochter Apollons Gaben zu spenden; dafür wird der Tochter des Hauses dann Eheglück und Fruchtbarkeit in Aussicht gestellt. Es ist uns ferner überliefert (Aelian, de nat. anim. 3, 9), dass man in älterer Zeit bei den Hochzeiten nach dem Hymenaios die »Korone« gesungen habe, ohne Zweifel, weil eben die Krähengöttin, die Korone, besonders die eheliche Fruchtbarkeit zu beschirmen geglaubt wird. Den »Koronides« zu Orchomenos brachten die jungen Leute, Jünglinge und Mädchen, ihre Opfer dar (Antonin. Lib. 25). Indes auch die Fruchtbarkeit des Feldes bringt das in den Krähen sich manifestierende göttliche Wesen; die Raben gelten als Verkünder nahen Regens. In der thessalischen Stadt Krannon wurden zwei heilige Raben verehrt, die auf dem ehernen Wagen sitzend gebildet wurden, der das grösste Heiligtum der Stadt war und bei eintretender Dürre hin und her bewegt wurde, womit man den Regen herbeizuzaubern meinte. Der Wagen mit den Raben ist das Wappen der Stadt geworden, das auch auf ihren Münzen erscheint.[3])

Wir sehen, die Korone als die Geliebte des Theseus führt weit hinein in die dunklen Tiefen alten Glaubens der Griechen. Für den Vasenmaler Euthymides aber war der Name Korone natürlich nichts anderes als der einer Geliebten des Theseus, den er irgendwoher kannte. Zu bedenken ist auch, dass der Maler den jungen Theseus, wie schon bemerkt, hier als einen rechten »Don Juan« darstellen wollte und dass Korone auch, wie das ohne Zweifel mit der ursprünglichen Bedeutung der »Krähengöttin« zusammenhängt, ein Hetärenbeiname war (wie wir aus Athen. 13, p. 583 e und durch eine unserer Vase gleichzeitige attische Schale erfahren, wo die Hetäre einer sehr obscönen Scene »Korone« heisst, s. Jahrb. d. Inst., arch. Anzeiger 1893, S. 89). Unser Maler hat den Namen Korone hier recht willkürlich verbunden mit den Namen zweier anderen Geliebten des Helden, der Helena und der Antiopeia. Um Ort und Zeit der Sage kümmerte er sich dabei gar nicht; wie auch andere Vasenmaler es thaten, stellt er Personen zusammen, welche die Sage selbst nicht unmittelbar zusammenbringt.

Zu Grunde liegt aber ein gewiss nicht für die Korone, sondern allgemein für heroische Entführungsscenen geschaffener Typus, wo die Gespielinnen der Geraubten herbeieilen und der Vater staunend dabeisteht. Ob Euthymides selbst oder ein anderer auf dem Gebiete der grösseren Malerei zuerst den Typus für Theseus und Korone verwendet hat, können wir nicht mehr wissen.

Zum Schlusse sei bemerkt, dass auf dem Boden der Vase unten die Inschrift eingeritzt ist, die wir S. 181 wiedergeben. Sie scheint in den schon harten Thon eingeritzt, da an den Linienrändern der Thon etwas ausgesprungen ist. Man erkennt κυλ, dann ein Trennungszeichen und dann die Zahl ιβ', also nach allen Analogien, da diese eingeritzten Bodeninschriften in der Regel Gefässnamen mit Zahlen oder anderen Zusätzen enthalten, wohl κύλικες ιβ', »zwölf Trinkschalen«,

[1]) Über diese und ähnliche Gebräuche im Zusammenhange mit der Eiresione s. Mannhardt, Wald- und Feldkulte II, 244.

[2]) Unter dem Namen des Jambendichters Phoinix von Kolophon, Athen. 8, p. 359 e.

[3]) Meisterwerke der griech. Plastik. S. 259 f.

zu lesen. Es folgt weiter rechts das sehr häufige Zeichen λη, das zuweilen vollständiger ληκυ geschrieben, zuweilen auch neben ληκυ erscheint und nicht anders als zu λήκυθος oder λύκυθοι zu ergänzen sein kann. Dies Zeichen kommt gerade auf den attischen Vasen des später schwarz- und streng-rotfigurigen Stiles, und zwar besonders auf Hydrien und Amphoren vor. Immer ist die Schreibung die rein ionische, also mit Λ und H, während die aufgemalten Inschriften der Vasen die altattische Schrift zeigen. Sinn und Bedeutung dieser Inschriften sind noch nicht recht aufgeklärt.[1]) Nach vollständigeren Beispielen ist zu schliessen, dass es auf den Verkauf bezügliche Notizen, sei es der Verfertiger, sei es der Verkäufer sind. Sehr häufig beziehen sich die in den Notizen angegebenen Gefässnamen nicht auf die Vase selbst, auf der sie stehen; so offenbar auch in unserem Falle. Man hat vermutet, dass dadurch mit der Vase, welche die Notiz trägt, zu einer Garnitur, einem Service gehörige Vasen bezeichnet wurden. Allein wie sollen gerade Lekythen mit Amphoren und Hydrien zusammengehört haben? Die Sache ist noch unklar. Sicher ist nur, dass diejenigen, welche diese Inschriften einritzten und offenbar den Verkauf der Vasen betrieben, ionisch zu schreiben gewohnt waren. Die Marke λη und ληκυ scheint übrigens nur auf Gefässen, die einem relativ kurzen Zeitraum angehören, vorzukommen. Genauere Untersuchungen über diese Dinge sind noch zu machen; aber man darf nicht, wie es die bisherige Forschung that, die Zeichen allein, von der Vase gelöst, sondern nur im Zusammenhange mit dem ganzen Gefässe behandeln. (A. F.)

Die Technik

Die Vorzeichnung ist korrekturlos. Umstehend ist die eines laufenden Mädchens herausgezogen und daneben der Beginn der weiteren Arbeit zur Anschauung gebracht. Ob freilich den Relieflinien nicht schon eine Pinselumrisszeichnung, wie es im späteren Stile der Fall ist, vorausging, muss noch in Frage gestellt werden. Korrekturen, wie wir sie am Halse des Mädchens, am linken Oberarm und am linken Fusse wahrnehmen, sind bis zur Zeit unserer Vasenbilder sehr häufig, späterhin hören sie gänzlich auf.

Die Relieflinien sind mit grosser Accuratesse gezogen. Bei Anstückelungen, wie sie bei den langen Falten nötig waren, ist mit grösster Peinlichkeit der Ansatz zu verbergen gesucht. Von den kurzen, dicken Saumfalten abgesehen, herrscht bei allen Linien ziemliche Gleichmässigkeit; die feine Fältelung der Gewänder, wie sie die gleichzeitigen Schalenmaler anwandten, ist diesen grossen Bildern fremd.

Euthymides wirkt durch einfachen, markanten Linienzug und erreicht dadurch eine Grösse der Auffassung, die von einem hervorragenden, langandauernden Einfluss auf die gesamte Vasenmalerei gewesen sein muss.

[1]) Vgl. insbesondere R. Schöne, in Commentationes in hon. Mommseni S. 649 ff. Ferner Brunn, Probleme S. 21. Arndt, Vasenstudien S. 59. Klein, Euphronios [2], S. 103.

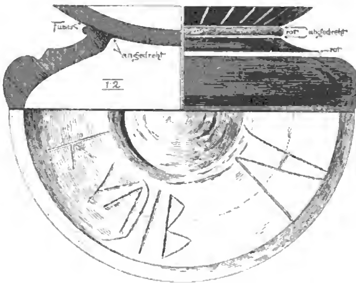


Abgesehen von den Lippen des Theseus und denen der Frauen findet sich überall Reliefkontur. Die obere Linie beim Barte auf dem Vorderbilde ist wie die Kopfkonturen geritzt. Letzteres ist nicht der Fall bei dem Kopfe der Korone.

Die hellen Firnislinien sind mit grösster Genauigkeit und grösstem Gleichmass aufgetragen worden, aber nur sichtbar, wenn die Flächen im Lichte spiegeln. Da nun auf unserer Tafel der Ton dieser Linien mehr abgedunkelt werden musste, wirken hier die Bilder, besonders die Gesichter, bedeutend schwerer als im Originale.

Die Lasur ist bei genauerer Untersuchung durchaus nicht völlig gleichmässig. Flecken, wie es späterhin der Fall wird, finden sich allerdings hier noch nicht, doch ist die Seite, auf der die Hand des Mädchens in das Ornament reicht, um ein Bedeutendes röter als die gegenüberliegende. Auch in den Korrekturen ist die Farbe intensiver als aussen. Es besteht deshalb kein Zweifel mehr, dass schon von allem Anfange an im rotfigurigen Stile der Lasur rote Farbe beigemengt wurde. Die Mischung, die im Anfange eine gute war, wird zusehends schlechter und schon zur Zeit des Brygos setzt sich die rote Farbe in Ritzen und sonstigen porösen Stellen ab. Die untere Fläche des hier abgebildeten Fusses hat keine Lasur; die Zeichen sind anscheinend erst nach dem Brande eingegraben.

Die linken Bildränder weichen stark vom Lote nach links ab. Ebenso schief stehen die beiden Henkelornamente. Der Umfang der Vase ist genau doppelt so gross als ihre Höhe. (K. R.)



TAFEL 34

HYDRIA MIT ILIUPERSIS

(NEAPEL)

Diese ausgezeichnete und ganz unverletzt erhaltene Hydria wurde 1797 in der Nekropole von Nola innerhalb einer groben, mit einem Deckel geschlossenen Urne gefunden; sie enthielt die Asche eines Verstorbenen, fünf kleine Salbgefässe von Alabaster und einen geschnittenen Stein, einen Sardonyx mit einem Adler, der eine Schlange in den Fängen hielt. Zuerst in der Sammlung Vivenzio in Nola, kam sie später in das Museum zu Neapel. Sie ist unter dem Namen »Die Vivenzio-Vase« berühmt geworden; indes auch sie war bisher nur durch gänzlich ungenügende Abbildungen bekannt.[1])

Die ältesten rotfigurigen Hydrien folgen in Form und Dekoration den schwarzfigurigen, wo Hals und Schulter scharf absetzen und der Maler auf beiden ziemlich ebene bequeme Bildflächen fand. Die Meister des entwickelteren streng rotfigurigen Stiles aber wagten es, die Form der Hydrien, wo Hals und Bauch ineinander übergehen, zu wählen, wobei sie freilich ein stark gekrümmtes Bildfeld erhielten, das der Zeichnung besondere Schwierigkeiten bereitete. Auf unserer Hydria ist ein Bildfries um die obere Hälfte der Vase gelegt, dessen Grundlinie in der Höhe der oberen Ansatzgrenze der seitlichen Henkel liegt. Darunter, an der Stelle des grössten Umfanges der Vase, in der Linie der Ansätze der seitlichen Henkel umschliesst ein kräftiges Ornamentband von fortlaufenden liegenden Palmetten den Bauch der Vase. Später schob man das Ornamentband weiter herunter, um eine grössere Fläche für das Hauptbild zu erhalten, das man dann nicht wie hier friesartig um die ganze Vase, sondern nur auf der Vorderseite anbrachte (vgl. Taf. 8, 9, 40).

Unser Bild ist die an Scenen reichste Darstellung der Iliupersis, die wir auf Vasen besitzen. Die Mitte nimmt natürlich die Hauptgeschichte, die auch auf Vasen weitaus am häufigsten vorkommt, ein, die Ermordung des alten Stammeshauptes, des *Priamos* und die des jüngsten Sprösslings des Hauses, des *Astyanax* durch

---

[1]) Heydemann, die Vasensamml. des Museo nazionale zu Neapel No. 2422. Hier ist auch die ältere Literatur vollständig angegeben. Hervorgehoben sei: Pietro Vivenzio, museo Vivenzio No. 210, p. 41 ff. erste Beschreibung und Fundangabe. Eine alte, aber sehr ungenügende Zeichnung der Vase ist neuerdings herausgegeben worden: Rega-Patroni, vasi dipinti del museo Vivenzio, Napoli 1900, tav. 5. Die übrigen wichtigeren Publikationen waren: Millin, peint. de vases ant. I. 25. 26 (reprod. in Sal. Reinach, peint. de vases ant. 1891, mit Text p. 18, der auch reichliche Literaturangaben enthält). Tischbein-Schorn, Homer nach Antiken, Heft 9, 5. 6. Museo Borbonico 14, 41—43. Müller-Wieseler, Denkmäler I, 202. Overbeck, Gallerie heroischer Bildw., Taf. 25, 24; S. 617. Heydemann, Iliupersis (1866), Taf. 2, 1; S. 34. — Von Besprechungen vgl. Brunn, troische Miscellen II (Bayer. Sitzungsber. 1868) S. 226 ff. Robert, Bild und Lied S. 66 ff.; Iliupersis des Polygnot S. 72. Furtwängler, Samml. Sabouroff, zu Taf. 49, S. 4. Noack in Aus der Anomia (1890), S. 160 ff. Hartwig in Arch. ep. Mittheil. aus Österreich XVI, 1893, S. 114.

einen und denselben Helden, den wilden *Neoptolemos*, den Sohn des Achilleus. Allein an dem alten Typus, dem Brygos (Taf. 25) noch gefolgt ist, wo Neoptolemos den Astyanax am Knöchel schwingt und gleichzeitig auf Priamos losgeht, nahm unser Maler Anstoss. Er hat in einer neuen geschickten Weise die Schwierigkeit, die in der durch die alte bildliche Tradition gegebene Verbindung des Todes von Astyanax und Priamos lag, gelöst, indem er den Knaben Astyanax getötet und blutüberströmt dem alten Priamos auf den Schoss legte, so dass Neoptolemos nun den Greis unmittelbar anfassen und ihm den Todesstreich versetzen konnte. Es war ein neues grauses Motiv, der tote Enkel auf dem Schosse des Alten. Dass Priamos auf den Altar geflüchtet ist, war ein traditioneller Zug. Allein die würdigere Auffassung des Königs ist hier neu: er ist nicht in so kläglicher Weise mit hinaufgezogenen Beinen auf den schützenden Altar geklettert wie bei Brygos und auf anderen älteren Darstellungen. Er ist hier gar nicht um sich besorgt, sondern nur im Jammer um den toten Enkel dargestellt, der auf seinem Schosse liegt und auf den er blickt. Ohne alle Gegenwehr lässt er sich in starrem Schmerze von Neoptolemos hinschlachten. Schon blutet er aus Wunden am Kopf und an der rechten Schulter. Er hat eine Glatze und Haar wie Bart sind kurz geschoren. Das Alter ist durch das starke Unterkinn und den fetten Nacken angedeutet. Hinter dem wie gewöhnlich mit Opferblut bespritzten Altare steht eine Palme, deren Krone im Sturmwinde sich biegt; sie gehört zur Charakterisierung des Heiligtums; durch ihre bewegte Krone wird an die stürmische Nacht erinnert, in der die Greuelscene sich begab. Neoptolemos wird vom Rücken gesehen; auf den Schulterklappen des Panzers ist jederseits eine Panthermaske angebracht;[1]) sein rechtes Bein erscheint von hinten, der Fuss in Verkürzung; es ist indes das Bein zu weit nach aussen verdreht; die richtigere Schrägansicht, wie sie der Meister von Taf. 26, 27 beherrscht, ist dem unserer Hydria noch nicht geläufig.

Am Boden liegt ein toter *Troianer*, der noch den Schild am Arme hat; der Schild ist gut in Verkürzung gezeichnet. Der Tote an dieser Stelle gehört zu dem alten überlieferten Typus. Über Leichen bahnt sich Neoptolemos den Weg zu Priamos.

Vor dem Gefallenen kniet, ihm zugewendet, ein jugendlicher *Krieger*, der aber genötigt ist, sich umzudrehen, indem eine *Frau* mit einer Mörserkeule auf ihn einstürmt. Offenbar ist gemeint, dass der jugendliche griechische Held dem gefallenen Troianer die Waffen rauben, ihn spoliieren wollte.[3]) Die in den Kampf eingreifende Frau mit der Mörserkeule ist uns schon von der Brygos-Schale (Taf. 25) her als ein Motiv der grösseren Iliupersis-Darstellungen bekannt. Hier ist die Frau weniger heldenhaft, aber dafür weiblicher charakterisiert: sie hat sich zum Angriffspunkte nicht einen der gewaltigen kämpfenden Helden, sondern einen ausgesucht, der ihr den Rücken kehrt und mit Waffenraub beschäftigt ist. Doch der Held hat sie noch rechtzeitig bemerkt und erwartet sie mit gezücktem Schwerte.

Die verschiedene Verwendung, die wir auf der Brygos- und der Vivenzio-Vase von dem Motive der den Mörser schwingenden Troianerin gemacht sehen, ist eine Bestätigung für unsere schon bei der Besprechung der Brygos-Schale ent-

[1]) Über den Gebrauch von Panthermasken an altgriechischen Waffenstücken vgl. Olympia Bd. IV, die Bronzen, S. 161 zu Taf. 60 und S. 106 zu No. 715, 716.

[2]) Vgl. die Berliner Vase No. 1685 meines Kataloges.

[3]) Wie Deneken bei Robert, Bild und Lied S. 67 f. zuerst mit Recht bemerkt hat.

wickelte Ansicht, dass die Figur nur als Motiv ohne bestimmten mythologischen Namen überliefert war. Deshalb konnte sie so frei verwendet werden. Die Benennung Andromache, die ihr Brygos gab, war eine willkürliche und verfehlte, wie uns der mit ihr verbundene Astyanax lehrte, der unmöglich zweimal auf demselben Bilde und überhaupt auf keiner Vorlage entkommend dargestellt sein konnte. Die mutige keulenschwingende Troianerin war eine namenlose Figur älterer Iliupersis-Darstellungen, ebenso wie der Tote, über den Neoptolemos hinschreitet, namenlos ist. Ein ganzes Nest falscher Deutungen hat sich indes in neuerer Zeit an diese Gruppe angesetzt,[1]) indem man in dem Toten Deiphobos sehen wollte, den Gemahl der Helena, den Menelaos erschlug, um Helena wegzuführen; der knieende Krieger wurde dann Menelaos genannt, die Keulenschwingerin auf Grund der Brygos-Schale Andromache — alles im Widerspruch mit dem Augenschein und dem Sinn der Sage. Menelaos' Ziel ist die Rückführung der Helena — die Helena aber wäre hier gar nicht anwesend, und Menelaos würde sich mit Waffenraub beschäftigen!!

Zu beachten ist der verkürzte Schild des knienden Helden. Den Arm selbst richtig verkürzt zu bilden, ist ihm noch nicht gelungen; das ist bei dem Meister von Taf. 26—28 schon ganz anders. Über der Figur steht nichts als das gewöhnliche καλος »schöner« (Knabe).

Es folgt nach rechts hin eine auf einem niederen geglätteten Steine sitzende Frau, die ein fettes Untergesicht hat und dadurch, wie Priamos, als bejahrt charakterisiert ist. Ein bärtiger Held fasst sie am rechten Arme, um sie wegzuführen; ein anderer jugendlicher streckt ihr die Rechte zu und ist schon halb nach rechts hin gewandt, wohin die Alte weggeführt werden soll. Es ist *Aithra,* die Mutter des Theseus, die Grossmutter des *Akamas* und *Demophon,* der attischen Helden, die mit vor Troia zogen und nun die Alte befreien, die dort als Sklavin der Helena gelebt hatte; sie war einst von den Dioskuren mit der Helena aus dem Hause des Theseus in dessen Abwesenheit geraubt worden und dann mit nach Troia gekommen; jetzt hat die Stunde ihrer Befreiung geschlagen, die ihren Enkeln zufällt. Die Athener waren stolz auf die That ihrer heimischen Helden vor Troia.

Rechts am Ende sitzt noch eine Frau mit der Gebärde der Trauer auf einem unebenen niederen Stein. Sie vergegenwärtigt nur die heulenden klagenden Weiber der Schreckensnacht Troias und schliesst die Komposition hier ab. Die mythischen Namen, die man ihr geben zu müssen vermeinte, wie Klymene, Polyxene, Helena, waren ebenso unpassend wie unnütz.

Auf der anderen Seite, links von dem Palmbaume, spielt sich eine zweite grässliche Scene ab. Wie Neoptolemos gegen das unschuldige Kind und den

[1]) Robert und Noack a. a. O. Die Abhandlung des letzteren ist namentlich von Anfang bis zu Ende verfehlt. — Zu den bisher bekannten Iliupersis-Vasen ist, wie hier bemerkt sei, durch die Ausgrabungen von Falerii eine neue gekommen, ein Krater a colonnette des späteren strengen Stiles, im Museo Papa Giulio bei Rom, No. 3578. Neoptolemos schwingt den Astyanax und fasst zugleich den Priamos, der auf dem Altar sitzt, am Schopfe. Zu beiden Seiten des Priamos steht je ein älterer Mann mit Stock, rechts am Ende eine jammernde Frau, links hinter Neoptolemos ein Jüngling mit Petasos, mit dem Schwerte losgehend. Hier ist es ganz offenbar, dass die sämtlichen zu dem überlieferten Typus zugefügten Figuren frei gewählte namenlose Personen sind, zwei ältere Troianer und eine Troianerin sowie ein Grieche im Gefolge des Neoptolemos.

wehrlosen Greis wütet, so hier *Aias* der Lokrer, des Oileus Sohn, gegen die keusche Seherin, die *Kassandra,* die sich an die heiligste Stelle geflüchtet hat und das Bild der Athena umfasst. Die Sage liess Aias die Kassandra mit Gewalt wegreissen, so dass das Bild der Göttin umfiel, ein ungeheurer Frevel, den Athena an den Griechen bitter rächte. Auch hier packt Aias die Kassandra an den Haaren, um sie wegzuziehen von dem Bilde, an das sie mit der Linken sich klammert. Der Beschauer sieht den nächsten Augenblick voraus, wo das Bild umstürzen muss. Die Rechte streckt Kassandra abwehrend und bittend aus gegen Aias, der sie mit dem Schwerte bedroht. Indes, Aias hat sie nicht getötet und trachtete ihr auch gar nicht nach dem Leben. Was er wollte, war etwas anderes: er wollte der schönen Jungfrau geniessen und dies mit Gewalt von der Widerstrebenden erreichen. Das Epos schon muss berichtet haben, dass dieser Frevel auch geschah, nachdem das Bild umgestürzt war. Der Beschauer der bildlichen Darstellungen wusste, dass auf den dargestellten Augenblick nicht nur jener Sturz des Athena-Idoles, sondern auch die Schändung der Jungfrau folgen werde. Die Künstler schon der archaischen Zeit deuteten darauf hin durch die Entblössung des Mädchens, das zumeist fast ganz nackt dargestellt ward. Die Vivenzio-Vase folgt hierin nur alter Tradition, indem sie der Kassandra nur ein kleines Mäntelchen im Rücken giebt.[1]) Vermutlich hatte das Epos geschildert, dass Aias ihr die Kleider abgerissen habe, bevor sie zu dem heiligen Bilde fliehen konnte; in dessen Schutze hoffte sie sich sicher; allein die Gier des Aias scheute auch vor dem Heiligen nicht zurück.

Sehr irrig war es, wenn die Modernen zumeist annahmen, weil der Schändung der Kassandra ausdrücklich erst in späteren Quellen Erwähnung geschieht,[2]) sei diese eine Erfindung erst der hellenistischen Dichter.[3]) Die Entblössung der Kassandra auf den alten Vasen glaubte man damit rechtfertigen zu können, dass es doch Nacht sei und Kassandra eben keine Zeit gehabt haben werde, sich vollständiger anzukleiden. Warum dann aber ausnahmslos alle anderen Troianerinnen, die je in den Iliupersis-Darstellungen vorkommen, mehr Zeit gehabt haben und sich alle vollständig ankleiden konnten, wird uns nicht gesagt; ebenso wenig, was dann eigentlich Aias mit der Kassandra wollte, da die Sage doch niemals von ihrem Tode durch Aias und nicht einmal von einer Gefangennehmung durch ihn berichtete. Es war eine recht kurzsichtige Prüderie, wenn man die ältere Dichtung meinte von dem Frevel des Aias rein halten zu müssen.[4])

Hinter Aias liegt am Boden, mit gebrochenem Auge, tot, ein jugendlicher Troianer, der aus Wunden an Leib und Schenkel blutet. Die Linke hält noch den Schild, der in Verkürzung erscheint. Man mag den Toten, wenn man will,

[1]) Fast nackt, sehr ähnlich der Vivenzio-Vase, zeigen die Kassandra auch die Fragmente zweier spät-epiktetischer Schalen, welche die Iliupersis darstellten: 'Εφημ. ἀρχ. 1885, Taf. 5, 3 und Arch. ep. Mittheil. aus Österreich XVI, 1893, S. 115.

[2]) Apollod., bibl. epit. 5, 22. Callimach., frg. 13 d u. a. Doch schon bei Eurip. Troad. 70 ist offenbar auf die Schändung angespielt.

[3]) O. Jahn, griech. Bilderchroniken, S. 33, Anm. 211. Preller, griech. Mythol. II [2], S. 446, Anm. 1 u. a.

[4]) Heydemann, Iliupersis S. 35, geriet geradezu in moralische Entrüstung über die Nacktheit der Kassandra auf unserer Vase; er meint, es sei zwar richtig gedacht gewesen, dadurch die »Verwirrung und Angst« der nächtlichen Flucht zu bezeichnen, aber es sei dies doch »in der Ausführung sehr übertrieben und dabei zu wenig die strenge Grösse der Seherin Kassandra berücksichtigt«.

Koroibos nennen; denn dieser soll, von Liebe zu Kassandra entbrannt, dem Priamos zu Hilfe gezogen sein, um zugleich um die Hand seiner Tochter zu werben; in der Nacht der Iliupersis fiel auch er; doch wird als sein Gegner nicht Aias, sondern Neoptolemos oder Diomedes oder Peneleos genannt.

Auf der Basis des Athenabildes, von diesem halb verdeckt, sitzt eine jammernde *Troianerin*, die sich hierher geflüchtet, und ihr gegenüber sitzt auf einem kantigen Steine eine zweite; beide raufen sich wehklagend die Haare. Zwischen ihnen hat der Maler flüchtig ein καλος hingesetzt. Den Frauen Namen geben zu wollen, wie man vielfach gethan hat, ist unrichtig: es sind Figuren allgemeiner Art, die nur das Bild der Schreckensnacht weiter auszumalen bestimmt sind.

So wie am rechten Ende eine freundliche Scene den Beschluss bildet, so auch hier am linken Ende. Hier sehen wir die Flucht des frommen *Aeneas*, der seinen alten Vater *Anchises* aufgepackt hat und mit diesem und seinem Sohne *Askanios* eiligst die Stätte des Schreckens zu verlassen im Begriffe ist. Diese Flucht ward schon von der archaischen Kunst häufig dargestellt; dort erscheint aber die Gruppe immer im genauen Profil und Aeneas trägt den Vater einfach »huckepacke« auf dem Rücken. Hier sehen wir ein sehr viel lebendigeres und kühneres, aber schwierigeres Motiv: Aeneas Oberkörper erscheint vom Rücken gesehen; er hat den Alten soeben um die Mitte des Leibes umfasst und emporgehoben; da er den Schild am linken Arme trägt, weil doch rings um ihn noch der Kampf tobt, so hat er nur den rechten Arm frei; mit durch die Last gebeugten Knieen schreitet er eilig dahin; er blickt sich um, ob kein Verfolger naht. Anchises Unterkörper erscheint im Profil nach rechts ebenso wie sein Kopf; auch er schaut zurück nach Troia; er kann sich vom Blick auf die Heimat nicht trennen; sein Oberkörper wird vom Rücken gesehen; den linken Arm hat er um den Nacken des Sohnes geschlungen, um sich festzuhalten; über den rechten Arm fällt sein Mantel; er hält seinen Krückstock in der Rechten; sein Alter ist wie bei Priamos durch kurzgeschorenes Haar und Bart und eine Glatze angedeutet, ferner durch den fetten faltigen Nacken und durch Falten auf der Stirne. Die Gruppe ist ganz ausgezeichnet erfunden[1]) und ist schwerlich von unserem Vasenmaler selbst erdacht.

Die Vase, zusammen mit der Brygos-Schale Taf. 25, giebt uns einen entfernten Begriff, wie grössere Iliupersis-Darstellungen der vorpolygnotischen Epoche ausgesehen haben mögen. Den Vasenmaler können wir bis jetzt nicht bestimmt benennen.[2]) (A. F.)

[1]) Heydemann sagt von der Gruppe, die er offenbar nicht verstanden hat, sie sei »äusserst ungeschickt entworfen und unklar, sowie fehlerhaft durchgeführt« (!).

[2]) Hartwig in den Arch. ep. Mittheil. aus Österr. XVI, 1893, S. 114, Anm. 2, meint, die Vivenzio-Vase dem »Onesimos« zuschreiben zu dürfen. Ich halte dies nicht für richtig, da sie in vielen und wesentlichen Punkten von der Art des Onesimos abweicht.

Die Technik

Die entschiedene Vorzeichnung ist genau, geht aber nicht sehr ins Detail. Am Neoptolemos wurde bei der Ausführung das linke Bein um 5 mm weiter zurückgesetzt; sonst findet sich keine Änderung vor.

Die Relieflinien erscheinen in der Normalform mit scharf ausgeprägten Köpfen. Sie sind kräftig und mit grösster Sicherheit aufgesetzt. Bei dem starken Brande der Vase spielen sie etwas ins Rotbraune. Ab und zu wurden fälschlich gezogene Linienstücke wieder herausgehoben, so die Kopfkontur des Alten unter den Fingern der linken Hand. In diesen Korrekturen sitzt rote Farbe.

Das tiefe Blutrot der Buchstaben, der Haarkränze, der Säbelgehänge und des herabrinnenden Blutes ist ohne Korn.

Bei dünnem Auftrag erscheint der helle Firnis mattgelb, bei dickerem sticht er stark ins Rötliche.

Der Aufrollung des Vasenbildes standen bei seiner doppelten Krümmungsfläche bedeutende Schwierigkeiten im Wege, doch gelang es, ohne grössere Veränderungen der Zwischenräume und der Überschneidungen eine korrekte Wiedergabe zu erzielen. Es musste um so mehr darauf gesehen werden, als gerade dieses Bild über die Notwendigkeit eines vorangegangenen, auf der nämlichen Fläche vollzogenen Entwurfes Klarheit bringt. In diesen gebuckelten, engbegrenzten Raum eine derartig in sich abgeschlossene Komposition ohne Weiteres einzutragen, liegt für jede Kunst (auch der japanischen oder chinesischen) im Bereiche der Unmöglichkeit. Der Entwurf zeugt von einer tiefgehenden Berechnung. Die einzelnen Gruppen — in Dreiecksform aufgebaut — sind in sich selbst abgerundet, ohne jedoch die Verbindung mit den Nachbargruppen zu verlieren. Die rechte Hand des am Palmbaum sitzenden Mädchens ist z. B. nur deshalb ausgestreckt, um das Auge auf die nächste Gruppe hinüberzuleiten. Bewundernswert ist der dem Ganzen innewohnende einheitliche Zug und die Rhythmik aller Bewegungen. Bewundernswert ist fernerhin das Geschick, mit dem der schwarze Grund im Bilde gleichmässig verteilt ist und wie den Gruppen, wie den einzelnen Figuren klare Abhebung zuteil wurde.

Bei dieser Bedeutung der Komposition wird es notwendig, die bei der Aufrollung nötig gewordenen Abänderungen genauestens anzugeben. Beginnen wir auf der linken Seite: Die Krücke steht am Helme an. Der Helmbusch des Götterbildes und die Fingerspitzen der ausgestreckten Hand berühren sich. Der Abstand zwischen Palme und Altar ist um das Doppelte grösser. Der Raum über dem Kopf des Alten ist um die Hälfte geringer, die Helmbüsche reichen etwas mehr in das Ornament. Das erhobene Schwert hat nur die Länge bis zu den punktierten Linien hin. Der Gegenstand, mit dem das Mädchen schlägt, ist gerade. Der rechte Rockzipfel des letzteren geht noch etwas in den Umriss der nächsten Figur hinein. Vom Helmbusch senkrecht über jener Stelle ist ein grösseres Stück sichtbar. Die beiden oberen, auf die Mitte der Kreisbögen gerichteten Abschnitt-Linien sollten ausserdem zusammenstehen.

All diese Veränderungen sind so belanglos, dass die richtige Erscheinung des Bildes nirgends alteriert wird. (K. R.)

TAFEL 35

ATTISCHER KRATER MIT ABSCHIEDSDARSTELLUNG

MÜNCHEN[1])

Wieder ein Bild, das uns in den Geist der perikleischen Zeit in Athen einführt (vgl. Taf. 7, 19, 29): alles Individuelle, Besondere, alles nicht Wesentliche abgestreift — nur das Allgemeine einer reinen schönen Menschlichkeit zur Darstellung gebracht. Eine eminent sichere und freie Beherrschung der Mittel. Daher flotteste, rascheste Ausführung. Alle Kraft nur auf ein Ziel gesammelt. Hier will das Bild nichts als den Gegensatz einer edeln, reinen Weiblichkeit und eines kraftvollen jungen Mannes zur Darstellung bringen. Alles andere ist als nebensächlich vernachlässigt, das Ziel aber erreicht durch die unendlich vornehme, edle und bescheiden züchtige Haltung des Mädchens, in der das Bild gipfelt.

Niemand frägt hier nach dem Namen der Personen. Ein Jüngling in kriegerischer Wehr, das Schwert an der Seite, den Schild (mit einem Auge als Wappen) und die Lanze tragend, den Helm auf dem Haupt, und um Hüfte und Unterleib mit einem aus Leder oder Filz zu denkenden Schurze geschützt, nimmt Abschied von der Familie. Er hat die volle Schale zum Abschiedstrunke und zur Spende an die Götter aus der Hand einer jungen Frau, sei es Schwester, sei es Braut oder Gattin empfangen; bevor er sie zum Munde führt, lässt er den Blick ruhen auf dem edeln Weibe, das die Augen züchtig vor ihm senkt und wie zum Schutze mit der Linken das Gewand emporzieht. Sie trägt den gürtellosen, an der Seite offenen Peplos der Mädchen. In der gesenkten Rechten sieht man die Kanne, aus der sie eingegossen. Der Vater mit weissem Haar, auf den Stock gestützt, steht hinter ihr, auf der anderen Seite die Mutter mit Haube und an der Seite geschlossenem, gegürtetem Gewand. Oben im Raume zweimal καλος und zweimal καλε (mit ionischem Lambda, doch ε für η), »der schöne«, »die schöne« — ganz allgemein, ohne individuellen Namen, dem Sinne des Malers entsprechend, der allgemein menschliche Schönheit feiert.

Es hat auch im Altertum nur die eine perikleische Zeit gegeben, wo man fähig war, mit so wenigen Mitteln, so wenigen raschen Linien ein solches Bild von edler Schönheit und Grösse zu entwerfen.

Der Maler war von dem gelungenen Wurfe dieses Bildes indes selbst so erbaut, dass er dasselbe noch einmal (und vielleicht noch mehrere Male) wieder-

[1]) Aus Vulci. O. Jahn, Beschreib. d. Vasens. No. 382. Abg. Lützow, Münchener Antiken, Taf. 5, 6. Die Erhaltung ist eine vortreffliche. Die Gesamtansicht zeigt die Rückseite, auf welcher drei Jünglinge im Mantel ruhig stehend gebildet sind. Man pflegt die Vasenform »Stamnos« zu nennen; es ist ein Mischgefäss, gehört also in die Klasse der Kratere.



VASE IN ST. PETERSBURG

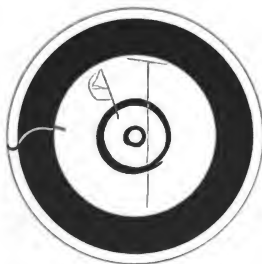
holt hat. Uns ist eine genaue Wiederholung, die nur von demselben Maler herrühren kann und von ihm am gleichen Tage wie unser Exemplar gearbeitet sein wird, erhalten in einer Vase der Ermitage zu St. Petersburg, die auch in der Form und Dekoration genau mit der unseren übereinstimmt (s. S. 189).[1]) Die Zeichnung der Figuren ist bis in die einzelnen Züge der Falten hinein dieselbe; die Unterschiede sind ganz geringfügig; so trägt die Frau rechts am Münchner Exemplar eine Haube, am Petersburger offenes Haar; allein an ihrem Gewande ist selbst der verzierte Saum hier wie dort derselbe. Das Schildzeichen ist am Petersburger nur ganz flüchtig angedeutet, es soll aber wohl auch ein Auge sein wie an dem Münchner Exemplar. Ferner ist der bärtige Mann am Petersburger näher zu dem Mädchen gerückt; der Abstand zwischen beiden am Münchner Exemplar wirkt günstiger. Die Backenklappe des Helms des Kriegers ist am Petersburger, wie Stephani angiebt, nur abgebrochen und fehlte nicht ursprünglich.

Beispiele genauer Wiederholungen sind überaus selten in dem Vorrate der uns erhaltenen Vasen. Aus derselben Epoche, wie die hier besprochenen, stammen zwei Vasen des Karlsruher Museums, deren Rückseiten (bärtiger Mann zwischen zwei eilenden Mädchen) vollständig übereinstimmen.[2])

Interessant ist, dass bei unserer und der Petersburger Vase auch die unten eingekratzten Buchstaben genau übereinstimmen; beide Male ist T P eingeritzt (vgl. untenstehende Ansicht des Bodens des Münchner Exemplares und Stephani, Katalog der Vasens. d. Ermitage Bd. II, Taf. 14, 1428). (A. F.)

[1]) Stephani, Vasens. d. Ermitage 1428. Compte rendu 1873, pl. 5, 3. 4; danach hier auf S. 189; Stephani, Text S. 109 ff, wo derselbe eingehende Erörterungen über das Motiv des Spendens anknüpft.

[2]) Winnefeld, Beschr. d. Vasens. zu Karlsruhe No. 208 und 209. — Das noch von Stephani citierte angebliche Beispiel genauer Wiederholung eines Vasenbildes bei O. Jahn, über bemalte Vasen mit Goldschmuck Taf. 2, 1. 3 ist durch meine Bemerkungen in der Archäol. Zeitg. 1880, S. 191, beseitigt worden. Die angebliche Wiederholung ist eine Fälschung.



Die Technik

Das Vasenbild steht in Verwandtschaft mit denen der beiden nächsten Tafeln und auch die Talosvase reiht sich in nicht allzugrossem Zwischenraume an. Wenn auch die der Handlung entsprechende ruhige Erscheinung unseres Bildes bedeutend anders wirkt, als jene Darstellungen, so ist doch die ganze Zeichenart dieselbe. Allerdings haftet der Abschiedsscene gegenüber den andern Bildern eine gewisse nachlässige Flüchtigkeit der Arbeitsmanier in hohem Grade an; das Ganze gleicht einer in kürzester Zeit vollendeten Skizze eines talentierten Künstlers.



Eine Korrektur der Vorzeichnung fand nicht statt. Beim Übergange von der Zeichnung des Mädchens zu der des Kriegers brachte der Maler im Übermute Schnörkel in den Zwischenraum. Der Oberkörper des Mädchens ist so elegant eingezeichnet, dass ich es mir nicht versagen konnte, hier eine Abbildung davon zu bringen. Die Umrisse der Personen wurden, noch bevor die Borste in Anwendung kam, mit dem Pinsel gezogen. Die Relieflinien sind sehr ungleich, dick und dünn, hell und dunkel. Mit Ausnahme der Gesichtsprofile des Vorderbildes besteht überall nur Pinselkontur.

Das fest anhaftende Weiss der Greisenhaare wurde derart mit Pinsel auf getragen, dass die Locken gleichzeitig in Modulation erscheinen.[1])

Die fleckige Lasur hat auf der vorderen Seite dunklere Färbung als auf der Rückseite. In dem Zickzack, der mit dem Vorzeichenstift in den schwarzen Längsstreifen des Gewandes der Dienerin tief eingegraben ist, sitzt dick die rote Farbe.

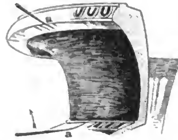
Am Halse und Fuss der Vase befinden sich feine Abdrehungen.

Noch sind zwei Besonderheiten zu erwähnen, die wiederum über das technische Verfahren Aufklärung bringen. Auf der Unterfläche des Mündungsrandes befinden sich absichtslos gezogene Linienstücke, die in ihren Abständen und ihrer Richtung mit den Trennungsgeraden des darunter befindlichen Stabornamentes genauestens übereinstimmen. Es ist demnach ganz zweifellos, dass die Borste vom unteren Punkte a sich nach innen bewegte und dann — in rascher Weise nach aufwärts abgehoben — mit der Vase am oberen Rande nochmals in Berührung kam. Die beigefügte Skizze macht dies klar. Auf dieser ist weiterhin noch der Abdruck eines Stabornamentes angedeutet, der im Innern des schwarz gefirnisten

[1]) Leider fielen auf der Tafel die hellen Töne viel zu dunkel aus.

Halses sichtbar ist. Dieser Abdruck entspricht in allen Grössenverhältnissen dem Stabornament am Fusse unserer Vase. Es ist dies also wiederum ein Beweis, dass nur Gefässe gleicher Art zusammen gebrannt wurden. Das interessanteste Beispiel des Abdrucks einer Vase auf eine andere, die mit ihr im Ofen stand, befindet sich auf einem Gefäss in Wien, das wir in einer folgenden Lieferung bringen werden; es ist dort ein ganzes Stück eines Bildes auf dem Firnis der Vase abgedrückt.

(K. R.)



TAFELN 36 UND 37

ATTISCHER KRATER MIT DIONYSOSFEIER

(NEAPEL)[1])

Dies Gefäss bietet wohl das Grossartigste an freier, schöner Zeichnung, das uns aus dem Altertum überhaupt erhalten ist. Ich wüsste ihm kein zweites an die Seite zu stellen. Es wird etwas jünger als die vorige Vase sein, aber doch noch dem Ende der perikleischen Epoche oder unmittelbar folgender Zeit angehören. Eigentümlich wirkt ein Vergleich mit den doch in ihrer Art so schönen Werken im Stile des Meidias (Taf. 8, 9, 20, 30). Dieser Stil erscheint unserer Neapler Vase gegenüber fast kleinlich und jedenfalls manieriert.

Unter den Henkeln sind Palmetten angebracht; allein die Darstellung ist eine einheitliche und die Rückseite bildet die Fortsetzung der vorderen. Die Hauptseite ist etwas reicher und noch sorgfältiger in der Ausführung als die andere; sie zeigt auch viel reichere Vorzeichnung, die sich hier sogar auf die Profile erstreckt, während auf der Rückseite nur wenig von Vorzeichnung zu bemerken ist.

In der Mitte der Hauptseite steht ein Idol des *Dionysos*, nach altem Brauche in Gestalt eines Pfahles. An diesen ist oben eine bärtige Maske befestigt, die einen gezackten Kopfaufsatz trägt. Ferner sind darunter Kleider an dem Pfahle befestigt, so dass ungefähr ein Menschenbild entsteht. Man unterscheidet einen feinfaltigen Chiton und ein steiferes, mit dem in dieser Zeit so häufigen Strahlenornamente oben und unten sowie mit dem aufgestickt zu denkenden Lorbeerkranze[2]) geschmücktes Gewand. Diese Art von Dionysos-Idolen kommt auf attischen Vasen des fünften Jahrhunderts öfter vor.[3]) Das Idol ist auch zumeist wie hier mit Epheuzweigen besteckt. Was die beiden grossen eiförmigen, weissgemalten Gegenstände zu den Seiten des Kopfes vorstellen sollen, ist ungewiss. Vor dem Idole steht ein heiliger Tisch, darauf allerlei, mit weisser Farbe angedeutete Früchte oder Kuchen, sowie ein in Verkürzung gezeichneter Kantharos (Becher). Auf beiden Enden des Tisches steht je ein Gefäss der gleichen Form wie die Vase selbst, deren Bild wir beschreiben. Man sieht hier die Verwendung solcher Vasen im bakchischen Kulte. Es ist Wein in denselben gemischt worden und eine der Dienerinnen des Gottes, die Nymphe *Dione* (Beischrift Διωνη) ist im Begriffe, mit

---

[1]) Gefunden in Nocera dei Pagani in Campanien. Zuerst in Sammlung Vivenzio in Nola, jetzt im Museum zu Neapel. Heydemann, Beschr. d. Vasensamml. in Neapel, No. 2419; hier ist auch die ältere Litteratur angeführt. Abgebildet und besprochen: Museo Borbonico 12, 21—23; Inghirami, vasi fittili 317, 318. Panofka, Dionysos und Thyiaden (Abh. Berl. Akad. 1852), Taf. 1, 1. 2; S. 342, 384. Müller-Wieseler, Denkm. ant. Kunst II, 583. Roschers Lexikon II, 2267. Vgl. ferner Rapp im Rhein. Mus. f. Philol. Bd. 27, 583 ff. Heydemann, Satyr- und Bakchennamen (1880), S. 17.

[2]) Vgl. oben S. 41 mit Anm. 1 und S. 141.

[3]) Vgl. Roschers Lexikon I, 1091.

einer Kelle Wein aus dem Krater in einen zweihenkligen Becher (Skyphos) zu schöpfen. In unserer Vase selbst ist eine bronzene Weinkelle eben der hier dargestellten Form gefunden worden.[1] Der Name Dione kommt auf Vasen des freien Stiles mehrfach für Nymphen des Dionysos vor.[2] In der Litteratur erscheint Dione als Name einer der Pflegerinnen des Dionysos und bei Euripides (frg. 177 Nauck) heisst Dione die Mutter des Dionysos.

Die ruhige Aufmerksamkeit der schöpfenden Dione, die schlichte, lose auf die Schultern fallende Haare trägt, steht in charakteristischem Gegensatze zu der aufgeregten stürmischen Leidenschaft der übrigen Nymphen, die alle lockige Haare haben. Die rechts voran eilende, die das Tympanon schlägt, führt den allgemeinen Namen Μαινάς, die Mänade; die zwei in der Mitte der Rückseite heissen Choreia (Χορεια) und Thaleia (Θαλεια). Die Namen *Mainas* und *Thaleia* kommen auf verwandten Vasen mehrfach für bakchische Nymphen vor;[3] *Choreia* heisst eine Mänade, deren Grabmal in Argos gezeigt ward (Pausan. 2, 20, 4).

Der wilde Zug schwärmender Bakchantinnen, den Mainas anführt, setzt sich auf der Rückseite der Vase fort; auch hier geht die Bewegung des Zuges nach links; voran geht hier eine Flötenbläserin; die aufgeregte schrille Musik der Flöten gehörte mit dem dumpfen Schall der Handpauken, der Tympana, zu den Aufzügen des bakchischen Kultes. Hinter Dione bildet eine nach rechts heraneilende Mänade den Abschluss des Bildes der Hauptseite. Die Mänaden, die nicht musizieren, tragen den Thyrsos oder brennende Fackeln, die zu den Feiern des Dionysos wie der Demeter und anderer chthonischer Wesen gehören und deren Glanze man kathartische Wirkung zuschrieb.

Von den Mänaden tragen die meisten den dorischen Peplos, der zum Teil deutlich an der Seite offen ist; Diones Peplos, die wohl als etwas älter gedacht ist, erscheint mit doppeltem Nahtsaume geschlossen. Nur die zwei Mänaden an den beiden Enden der Rückseite tragen ionischen Chiton und Mantel darüber. Von ganz einziger Schönheit und Sicherheit ist die Zeichnung der Falten an den Wollegewändern, den Peploi und Mänteln. Vier der Mänaden tragen ein Rehfell (Nebris) um die Brust geknüpft.

Sehr interessant ist, wie reichlich der Maler breite Pinselzüge mit verdünntem Firnis benützt hat, um die Zeichnung mit den dünnen Relieflinien zu unterstützen und ihr eine mehr plastische Wirkung zu verleihen. Jene Pinselzüge bedeuten offenbar Schattentiefen in den Falten und sind als ein Versuch zu betrachten, über die blosse Linienzeichnung hinaus zu gelangen und durch Schatten zu modellieren. Auch die dem oberen Augenlide folgenden Pinselzüge wollen den hier befindlichen Schatten andeuten. Auch das Tympanon der Mainas sowie die Vasen auf dem Tische sind mit flüchtigen Pinselzügen ein wenig schattiert.

Sämtliche Mänaden sind mit Epheu, dem heiligen Laube des Gottes, bekränzt. Die Scene ist im Freien gedacht. Unten neben dem Idole spriessen Lorbeerzweige empor. (A. F.)

[1] Gargiulo, raccolta 4, 32; vgl. Heydemann im Kataloge.
[2] Vgl. Heydemann, Satyr- und Bakchennamen, S. 39.
[3] Die Nachweise bei Heydemann a. a. O.

Die Technik

Die Vorzeichnung ist sehr eingehend und zeigt nur im Rückbilde eine Korrektur: die zweite Mänade schwang, wie auf der Tafel ersichtlich, den Thyrsosstab anfangs über dem Kopfe.

Die ungemein flotten, kurz gezogenen Striche haben alle einen sehr ausgesprochenen, gerundeten Kopf; ihr Relief aber ist zerflossen, nur hin und wieder wird eine Mulde sichtbar. Reliefkontur fehlt nur bei der Gewandung des Rückbildes.

Die Augenlider erhielten einen Nachstrich mit Pinsel. Die übrigen hellen Firnislinien heben sich hell vom Grunde ab, da die Lasur der Vase in einem ungewöhnlich kräftigen, glanzlosen Rot erscheint. Die weisse Deckfarbe, grösstenteils modern ergänzt, zeigt, wo sie erhalten ist, auf der Oberfläche rötliche Punkte. Bei den Ovalen am Kopfe des Götterbildes finden sich nur an den Rändern noch weisse Farbspuren; die Innenflächen erscheinen in der natürlichen Farbe des Thones. Drei Verletzungen am Fusse sind rot gefärbt, die Unterfläche desselben jedoch nicht.

Auf dem Vorderbilde reicht der Thyrsosstab, entgegen unserer Tafelzeichnung, bis zum Epheuzweig des Götterbildes. (K. R.)

TAFELN 38 UND 39

DIE TALOS-VASE IN RUVO[1])

Durch Grösse der Figuren und ihre gedrängte Komposition, durch Sorgfalt und Reichtum ihrer Ausführung steht diese berühmte Vase unter allen erhaltenen Gefässen des jüngeren attischen Stiles obenan. Leider ist die Erhaltung keine ganz gute, indem nicht nur an der Vorderseite manches beschädigt, sondern die Rückseite sogar zum grossen Teile verloren und schlecht ergänzt ist.

In Form und Dekoration stimmt die Vase fast genau überein mit der mehrere Dezennien älteren, ebenfalls bei Ruvo gefundenen Amazonenvase unserer Tafeln 26—28, bei der wir bemerkten, dass ihre Form nur eine Weiterbildung derjenigen ist, die wir an der alten François-Vase (Taf. 3) bemerkten. Die Form ist die eines Kraters, der zum Mischen des Weines bestimmt ist; das Charakteristische sind die Volutenhenkel. Diese Voluten sind auch hier wie Tafel 28 mit einem Epheuzweig geschmückt, der aber hier rot auf den schwarzgefirnisten Grund aufgemalt ist. Der einzige erheblichere Unterschied der Form jener Amazonen- und unserer Talos-Vase besteht in der Bildung des Mündungsrandes: an Stelle des breiten geraden Streifens mit dem Palmettenornamente dort sehen wir hier nur einen schmalen Streif mit Palmetten, darüber aber ein grosses, prächtiges, lesbisches Kyma, das äusserst sorgfältig und schön mit schwarzem Firnis bemalt ist. Über diesem Kyma ist noch ein kleines Profil mit Eierstab gebildet. Man sieht, wie das Streben nach reicherer Profilierung durchdringt. Wir bemerken jetzt, dass auch die Aussenflächen der Volutenhenkel nicht glatt wie dort, sondern etwas profiliert sind. Ferner ist die ganze Vase ein wenig schlanker und der Hals etwas dünner als an jenem älteren Stücke. Jedoch bleibt die Form immer noch sehr straff und jene Profilierung wirkt äusserst knapp, streng und fein, ganz wie die Profile an den Propyläen und dem Erechtheion, denen die Vase gleichzeitig ist. Eine ungeheuere Kluft trennt diese noch klassisch-strenge Bildung von der wüsten Verwilderung derselben Vasenform, die wir (oben S. 53) an dem wohl um ein Jahrhundert jüngeren Tarentiner Prachtgefäss kennen gelernt haben.

---

[1]) Gefunden in der Nekropole von Ruvo, im Museum der Familie Jatta in Ruvo befindlich, der wir für die bereitwilligst erteilte Erlaubnis der neuen Zeichnung zu Dank verpflichtet sind. Beschrieben von Giovanni Jatta im Catalogo del museo Jatta, No. 1501, p. 805—821. Abgebildet: Bulletino archeol. Napoletano III, tav. 2. 6; IV, tav. 6 (tav. 3. 4. 6 dell' atlante). Abbildung in Originalgrösse, nicht schlecht. Dazu Avellino, anno IV, 1846, p. 137 ff. Archäol. Zeitg. 1846, Taf. 44. 45; S. 313 ff. (Panofka); 1848, Taf. 24; S. 369 ff. (Panofka). Wiener Vorlegeblätter IV, 5. 6 (schlechte Abbildung). Sal. Reinach, répert. des vases peints I, 361, 468, 470. — Ich habe bereits in der Berl. Philol. Wochenschrift 1888, Sp. 1450 bemerkt: »Die Talosvase, eines der grossartigsten Erzeugnisse attischer Keramik aus dem späteren fünften Jahrhundert, sollte einmal neu publiziert werden, mit genauer Angabe der Ergänzungen und Übermalungen.«



Die Verteilung der bildlichen Dekoration ist hier noch genau dieselbe wie auf der Amazonenvase (Taf. 28). Auch hier ist am Halse jederseits ein Streif von Figuren gebildet, der von nebensächlicher Bedeutung und flüchtiger behandelt ist.[1]) An unserer Vase erscheint auf beiden Seiten der bakchische Thiasos in locker gereihten Figuren. An der Vorderseite in der Mitte der bärtige Dionysos in steifem, mit Palmetten besticktem kurzen Chiton, den Thyrsos in der Rechten. Er eilt mit seinem Gefolge nach links. Voran schreitet ein unbärtiger, aber sonst den bärtigen gleich gebildeter Satyr mit Fackel und Thyrsos; es folgen drei Nymphen, deren eine Flöten bläst, und zwei bärtige Silene. — Die Rückseite ist viel weniger gut ausgeführt und überdies stark ergänzt. Auch hier scheint ursprünglich der bärtige Dionysos in der Mitte gewesen zu sein, umgeben von vier Mänaden und zwei Silenen. Der schwärmende Zug bewegt sich hier nach links. Die Flöten bläst hier ein Silen.

Die Hauptbilddekoration läuft wie bei der Amazonenvase unter den Henkeln weg um den ganzen Bauch der Vase. Doch sind hier zwei Bilder zu unterscheiden. Das eine füllt die Hauptseite bis zum Ansatze des rechten Henkels, aber mit Einschluss der unter dem linken Henkel befindlichen Schiffgruppe. Das zweite Bild füllt die Rückseite und enthält fünf grosse stehende Figuren samt zwei geflügelten Niken, einer kleinen und einer grossen (zu dem Bilde S. 197 gehört auch die Nike unter dem rechten Henkel auf der Tafel).

Die Figuren der Hauptseite sind in einen vertieft gedachten Raum hineingestellt und hintereinander gedacht, sie ruhen also nicht auf der Bodenlinie auf; die der Rückseite stehen in einer Fläche nebeneinander; sie füllen den ganzen Raum von unten bis oben und stehen auf der Bodenlinie auf.

Das Hauptbild stellt das Ende des *Talos* dar. Talos ist eine Gestalt des altkretischen Glaubens. Der Dämon wurde als jugendlicher Held und ganz aus Erz gedacht; sein Körper schimmerte und strahlte, er war von blankem Erz. Mit wunderbarer Schnelligkeit umlief er dreimal im Tage die ganze Insel Kreta; auf den Münzen von Phaistos ist er deshalb geflügelt gebildet. Als die Argonauten auf Kreta landen wollten, sucht Talos dies durch Steinwürfe zu hindern. Doch Medeia, die zauberkundige, weiss durch Zaubergesänge und -Sprüche die Keren des Todes zu bewegen, und Talos muss sterben; er bricht tot zusammen, von Medeias Zauber bezwungen. Dies hat der Maler dargestellt. Um auszudrücken, dass Talos aus glänzendem Erz besteht, hat er ihn zum Unterschiede von den anderen Figuren mit weisser Farbe gemalt und die Innenzeichnung auf dieser mit verdünntem braunem Firnis angegeben. Um den unermüdlichen Läufer zu charakterisieren, lässt er ihn mitten im Laufe umsinken. Dies Zusammenbrechen konnte der Maler aber künstlerisch nur deutlich machen, wenn er ihn von jemand halten und stützen liess. Dazu bot ihm wohl die ihm vorliegende, uns verlorene[2]) Ausgestaltung der Sage willkommenen Anhalt, die berichtet haben wird, dass die Dioskuren zu Ross den raschen Läufer verfolgten, erreichten und umstellten, und dass er durch den Zauber Medeias in ihren Armen verendete. Diese Darstellung bot dem Künstler schon durch die Rosse reiche Motive. Unser Bild zeigt, wie die Dioskuren den Talos umzingelt haben; sie kommen von beiden Seiten hinter

[1]) Die Halsbilder sind im Bull. Nap. a. a. O. publiziert.

[2]) Vgl. Jessen in Pauly-Wissowa, Reallexikon II, Sp. 784.

ihm vor. Der eine, *Polydeukes*, ist rasch vom Rosse abgesprungen und hält den vom Zauber Bewältigten im Hinsinken aufrecht, indem er ihn mit der Linken unter der Achsel und mit der Rechten am Unterarme fasst. *Kastor* ist zu Pferde geblieben und streckt nur die Rechte nach dem Talos aus. Keine Spur deutet aber etwa darauf, dass die Dioskuren den Tod des Talos veranlassten, wovon auch keine Version der Sage etwas weiss. Doch auch davon ist nichts angedeutet, dass Talos, wie die Sage ging, an der Ferse oder sonst wo verwundet ward und hier ihm Blut und Leben entströmte. Er kommt hier sichtlich nur durch den Zauber der *Medeia* um. Diese, als Orientalin durch die engen Ärmel und die Mütze gekennzeichnet, steht links, den Korb mit Zauberkräutern auf der Linken, Zaubersprüche murmelnd. Das Schiff der Argonauten, die *Argo*, ist hinter ihr angedeutet. Man sieht das Hinterteil des Schiffes mit dem Steuerruder; ein Delphin deutet das Wasser am Strande an; eine Leiter ist angelegt und ein junger *Argonaut* schreitet hinauf, ausweichend von dem Vorgang in der Mitte. Auf dem Verdecke aber sind ruhig gelagert die beiden Söhne des Boreas, *Kalais* und *Zetes*, auch sie berühmte Teilnehmer der Fahrt. Sie blicken voll Interesse nach der Scene in der Mitte hin. Rechts vor dem Rosse des Kastor entflieht eine Frau; es mag die Nymphe des Landes, *Krete*, sein. Darüber sitzen die Gottheiten des Meeres, *Poseidon* und *Amphitrite*, die dem Schiffe der Argonauten so manchfache Gefahr bereiteten. Das Festland der Insel deuten Sträucher am Boden und ein Baum in der Mitte hinter dem Talos an.

Die Figuren sind durch Inschriften bezeichnet. Von dem Namen des Talos (Ταλως) zeigt unsere Tafel nur das Λ in der Mitte; nach meiner Notiz sind auch die zwei Schlussbuchstaben ΩΣ antik; die ersten beiden (T A) sind aber ergänzt.[1]) Über dem Dioskur links steht Πολυδευκης, nicht wie man früher fälschlich las, Πολυδευκας; das H war nur falsch übermalt.[2]) Über dem Dioskur zu Ross liest man Καστωρ. Die Schrift ist die vollkommen ionische; das Sigma ist vierstrichig; doch im Namen des Poseidon ist das Sigma noch das alte dreistrichige;[3]) auch steht hier ε für ει (Ποσεδων); der Name der Gattin lautet Ἀμφιτριτη. Neben der darunter wegeilenden Frau bemerkte Heydemann[4]) die auf unserer Tafel eingetragenen Buchstabenreste, die auf K[ρ]η[τη deuten; allein diese Reste sind weder von G. Jatta noch von mir oder dem Zeichner gesehen worden.[5]) Der Name der Medeia ist unvollständig erhalten (Μηδ..), vollständig Ζητης und Καλαις.

Die Ausführung ist an der Mittelgruppe eine äusserst sorgfältige und reiche. Besonders interessant ist die gewandte sichere Modellierung der Muskulatur des Talos durch Schattierung mit Pinselstrichen. Man sieht daran, wie der Meister nicht bloss in der Linienzeichnung, sondern ebenso in der runden Modellierung durch Schattierung geübt war, wie sehr also die von der Überlieferung dem Apollodoros zugeschriebene Neuerung, die Schattierung der Figuren, die sog. Skiagraphie (deren Anfänge wir freilich schon lange vor ihm nachweisen können, vgl. oben S. 72 mit Anm. 1 und S. 121) schon durchgedrungen war. Verwandt ist die

---

1) Vgl. meine Bemerkung in Berl. Philol. Wochenschrift 1888, Sp. 1450.

2) Ich habe dies bereits a. a. O. festgestellt. Vgl. auch Kretschmer, Vaseninschriften, S. 79. 1.

3) Wie auf der Meidias-Vase im Namen der Chryseis (Taf. 8).

4) Bull. d. Inst. 1868, 35.

5) G. Jatta verweist im Kataloge p. 817 nur auf Heydemann. Auch Maxim. Mayer, den ich kürzlich um eine nochmalige Revision bat, versichert, keine Spur sehen zu können.

Behandlung an zwei schönen Lekythen des Berliner Museums (Nr. 2684, 2685),[1] welche derselben Epoche angehören wie unsere Vase.

Die Vorliebe für die reichgestickten Gewänder, die nirgends prächtiger erscheinen, als auf diesem Bilde, ist uns bereits von den Vasen aus dem Kreise des Meidias bekannt. Wie der Maler der vorigen Vase, Taf. 37, hat auch dieser mehrfach an den Gewändern breite Pinselzüge mit verdünntem Firnis angewendet, um Schatten anzudeuten und etwas plastische Wirkung zu erzielen. Mit verdünnter Firnisfarbe ist auch die Iris an den Augen gefüllt. Die Stirnfalte (am Polydeukes) ist uns schon vom Meidias-Stile bekannt.[2] Meisterhaft sicher ist die Zeichnung der Dreiviertelansicht des Gesichtes, und zu beachten ist an dem auf der Leiter stehenden Argonauten, dass der Kopf nicht rein Profil ist und ein wenig vom jenseitigen Auge erscheint. Das weite Ausschreiten mit umgewandtem Kopfe, ein im phidiasischen Stile so besonders beliebtes Motiv,[3] erscheint hier dreimal, am Polydeukes, dem Argonauten und der Krete.

Die Proportionen der Figuren sind nach dekorativen Rücksichten je nach der Stellung im Bilde verschieden. So ist die Krete schon kleiner als die anderen Mittelfiguren und noch kleiner sind die Personen am Schiff. Gleichwohl ist die Komposition gewiss nicht für die Vase erfunden, sondern in den Grundzügen entlehnt von einer grossen Malerei.[4] Dass die dichtgedrängten Figuren der Mitte für die Technik der Vasenzeichnung sehr ungeeignet sind, wird im folgenden Abschnitt über die Technik dargelegt werden.

Das Bild der Rückseite giebt den Figuren noch etwas grössere Proportionen, weil sie, einzeln stehend, den ganzen Raum von unten bis oben füllen müssen. In der Mitte stand *Athena*, kenntlich an dem antiken Rest der rautenförmig gezierten Ägis;[5] sie stützte mit der Linken die Lanze auf und wendete sich zu *Polydeukes* (Beischrift Πολυδευκης); von ihr aus ging eine kleine schwebende Nike, deren Rechte den Kranz des Dioskuren zu berühren scheint. Polydeukes steht hier anders als auf dem Hauptbilde, fast nackt da, mit Schwert und zwei Lanzen, den Petasos im Nacken, ein schmales Gewand auf der rechten Schulter, dessen Ende die Linke fasst. Hinter ihm *Kastor* (Καστωρ) in Chlamys, mit Petasos, die Lanzen aufstützend. Hinter ihm schwebt eine grösser gebildete *Nike* (Beischrift Νικη) mit Kanne und Schale herbei. Rechts befindet sich noch die Gruppe einer *Frau*, die eine ebenso rund ausgezackte Schale auf der Linken hält wie Nike, und eines *Jünglings* in gesticktem Gewande mit Schwert, Petasos und Lanzen.

Die Dioskuren, die schon auf der Hauptseite eine hervortretende Rolle spielen, werden hier noch mehr gefeiert. Offenbar ist der Sinn hier, dass sie von Athena als Sieger beglückwünscht und von deren Dienerinnen, den Siegesgöttinnen, mit Kranz und Trank bewillkommt werden. Wen die Gruppe rechts darstellte, können wir bei dem Mangel charakteristischer Züge und dem Verluste der Inschriften

[1]) Vgl. Winter, eine attische Lekythos, Berl. Winckelmannsprogramm 1895.

[2]) Nach meiner Notiz hat auch die Medea eine schwache Stirnfalte, die auf unserer Tafel fehlt.

[3]) Vgl. die Meidias-Vase, Taf. 8, oben S. 40, und Meisterwerke d. gr. Plastik, S. 132.

[4]) Nach Jan Six (in der Lützow'schen Zeitschrift für bildende Kunst 1896, S. 124 ff.) stammte die Komposition aus einem Tempelgiebel, etwa dem des Thesaions — eine phantastische und offenbar unmögliche Annahme.

[5]) Vgl. die gleiche Bildung der Agis auf der gleicher Epoche angehörigen Vase im Meidias-Stil oben Taf. 20.

nicht mehr sicher wissen. Vermuten möchte ich aber, dass hier *Jason*, das Haupt der Argonauten, und seine Schutzgöttin *Hera* gemeint sind. Mit Heras und Athenas Beistand hatte Jason die Argo gebaut, und durch Beihilfe dieser seiner beiden Schutzgöttinnen hatte er die Argonauten gesammelt. Es wäre sehr im Sinne der Sage, wenn hier Hera neben Athena gebildet wäre.

Doch wenn auch Jason dargestellt gewesen sein mag, die Hauptheldeen dieser Vase auf Vorder- wie Rückseite sind doch die beiden Dioskuren, die auch die Hydria des Meidias (Taf. 8) feiert und die in Athen als die »Herren«, die Anakes im Anakeion hoch verehrt wurden. Vasen wie die unsere und die des Meidias möchte man sich gerne ursprünglich als Weihgeschenke in das Anakeion von Athen bestimmt denken.

Der Maler der Talos-Vase war ein hervorragender Meister in Athen. Er steht dem der Mänaden-Vase, Taf. 36/37, näher als dem Meidias und dessen Kreis (Taf. 8, 9, 20, 30). Er teilt zwar den Reichtum und die Fülle des Details mit dem letzteren, nicht aber die etwas kleinliche Weise und fast manierierte Anmut desselben. Er ist durchweg gross in allem, in den Haltungen und Bewegungen wie im einzelnen, im Gewande. Man vergleiche die Art der Neigung der Köpfe bei Dioskuren und Medea mit der auf der Meidias-Vase. Man vergleiche ferner etwa die weit ausschreitende Frau, die vermutliche Krete, mit der in gleichem Motive an gleicher Stelle des Bildes dargestellten Peitho der Meidias-Vase. Da tritt das höhere Können unseres Meisters recht zu Tage. Wie anders lebendig und natürlich, wie gross im Stile ist hier das Gewand gegen die konventionelle Manier dort. Wie vortrefflich gezeichnet ist hier der erhobene und verkürzte linke Unterarm, um den das Gewand gewickelt ist, gegenüber dem schematischen geringen, ohne Verkürzung gezeichneten entsprechenden Arme der Peitho. Vortrefflich gelungen ist die Vereinigung grosser, freier, plastischer Behandlung des Gewandes mit höchstem Reichtum des einzelnen bei der Medea. Und besondere Hervorhebung verdienen endlich die Pferde, die prachtvoll gezeichnet sind, sowohl die Körper, die Mähnen, wie vor allem die Köpfe mit den schnaubenden Nüstern und den feurigen Augen. Es giebt in der attischen Kunst kaum noch etwas, das den herrlichen Pferden vom Ostgiebel des Parthenon so nahe stände wie diese Zeichnung; es ist der gleiche Typus nicht nur, sondern der gleiche Geist und Ausdruck.

Dass bei der kühnen Gruppe in der Mitte Verzeichnungen mitunterlaufen (besonders in der Figur des Polydeukes), liegt in der über die Grenzen der Vasentechnik hinausgehenden engen Gruppierung.

Die Zeit der Vase kann derjenigen der Parthenon-Giebel unmöglich fern sein, ja sie wird mit ihr wohl ungefähr zusammentreffen.[1] (A. F.)

---

1) Am Schlusse müssen wir leider einer neuen Abhandlung über die Talos-Vase gedenken (von Botho Gräf im Hermes 1901, S. 102—106), die im Interesse ihres Autors (über dessen Vasenarbeiten vgl. oben S. 36, 2; 39, 2) besser unerwähnt bliebe. Nach ihm ist die Talos-Vase ein schlechtes unteritalisches Produkt, das »keine jener Eigenschaften« mehr besitzt, »die auch das elendeste attische Werk auszeichnen und immer noch reizvoll machen«. Besonders unattisch seien die Pferdeköpfe, die »fast aussehen wie Hundeköpfe«. Wenn man solchen Äusserungen gegenüber seiner Stimmung durch die üblichen Ausrufungszeichen Ausdruck geben wollte, müsste man Bände mit diesen füllen. Übrigens scheint der Autor die abscheulichen Ergänzungen der Rückseite, die doch jedem geübteren Blicke auch in der Abbildung längst deutlich waren, für echt genommen zu haben (so die Hüftenlinie des Polydeukes); auch weiss er trotz des Hinweises von Kretschmer, Vaseninschr., S. 79, 1, nicht, dass das dorische Polydeukas nur der Übermalung zu danken war.

Die Technik

Die Restauration der Vase wurde in bedauernswerter Weise vorgenommen. Über den Bruchstellen liegen breite Gipsschichten und darüber sind die Konturen der Figuren höchst mangelhaft nachgezogen. Auf der Vorderseite der Vase war es möglich, der Zeichnung nachzugehen, so dass in unserer Wiedergabe Korrektheit herrscht. Zweifelhaft ist nur die Innenangabe der Brust und der Stirne des Kastorpferdes, sowie die Zeichnung des Knies vom Reiter selbst. Die rechte Figur gehört dem Rückbilde an, sie ist, wie die Textskizze zeigt, teilweise zerstört. Auch durch die Brust und den Oberschenkel des Talos gehen Brüche, doch lässt hier die Restauration die richtige Zeichnung vollkommen durchsehen. Bei dem gänzlich verstümmelten Rückbilde war die Möglichkeit genauerer Untersuchung ausgeschlossen. Nur eine durchgreifende Säuberung wird hier vielleicht die eine oder andere Kontur noch zu Tage fördern. Übrigens fallen die Figuren hier gegen die der Vorderfläche so sehr ab, dass ihre Wiedergabe in einer Textskizze als genügend erachtet werden konnte.

Eine Korrektur der kräftigen Vorzeichnung fand nur beim rechten Arm des Kastor statt, der mehr erhoben gezeichnet war, so, als wenn die Hand den Kopf des Talos unterstützt hätte.

Bei den Relieflinien findet sich die Muldenverbreiterung und die Ausbauchung sehr häufig. Auf unserer Tafel sind derartige Fehler in dem Faltenwurfe über dem rechten Nikebeine, beim Innenkreis des Hutes und bei dem herunterfallenden Hutbande der rechten Figur ersichtlich.

Die helle Firnislinie kam vielfach zur Anwendung. Einmal bei den Augenlidern zur Hervorbringung grösseren Ausdruckes; das zweite Mal, um bei den Gewändern, dem Schiffe und dgl. die Zeichnung abwechslungsreicher zu gestalten und das dritte Mal, um die sich überschneidenden Figurenteile von einander abzuheben.

Die Lasur ist teilweise gefleckt. Auf dem weissen Grunde der Figur erscheint sie glänzend und farblos, doch in den feinen Ritzchen sitzt Rot.

In der Behandlung der drei Figuren in der prächtigen Gruppe um das Schiff macht sich, wie ja gewöhnlich die Zeichnung von der Mitte nach den Seiten zu abfällt, grosse Ungleichmässigkeit geltend. Während der Kopf der unteren Figur noch mit grösster Sorgfalt dargestellt ist, macht sich bei dem der rechten Flüchtigkeit geltend und der auf der linken Seite ist nur noch skizziert. Es ist dies ein Beweis dafür, dass der Vasenmaler die Komposition entlehnt hat, denn ein Künstler, der derartig entwirft und erfindet, führt auch mit Sorgfalt bis ins Detail herab gleichmässig aus. Noch mehr verrät sich aber die Kopie in der Hauptscene. Der Vasenmaler verstand es nicht, oder gab sich nicht der Mühe hin, sein Vorbild dem Vasenstile entsprechend umzuarbeiten; und so mangelt nicht allein der trennende, schwarze Grund, sondern es machen sich auch in dem der Vasenmalerei fern liegenden Hintereinander bei Pferden und Reitern bedeutende Zeichenfehler geltend.

Dass der Maler der Sache selbst nicht recht traute, spricht sich in dem ungewöhnlichen Mittel aus, das er zur Anwendung brachte. Um die Figur des Talos dem Auge näher zu bringen, sie von der übrigen Zeichnung klarer abzulösen, grundierte er sie mit dicker, weisser Farbe. Er hat sicherlich die schliess-

liche Wirkung nicht vorausgeahnt, denn die ganze Harmonie des Bildes wird durch den krassen Kontrast zwischen der weissen und roten Farbe völlig zerstört. Ein Blick auf die photographische Gesamtansicht macht die Wirkung deutlich, in unserer Wiedergabe durfte der Klarheit der Zeichnung wegen die Gesamtfläche nicht so gedunkelt werden, wie es das Original erheischt hätte.

Die weisse Figur ist in tiefen Linien mit dem Vorzeichenstift sorgfältig umrissen. Das Weiss haftet dem Grunde fest an. Die Einzeichnung der Muskulatur geschah mit ziemlich dunklem Firnis auf sehr harte Weise. Mit hellem Firnis wurde dann die Schattierung des Körpers durch Schraffur vorgenommen. Diese ist durchaus nicht ängstlich, sondern sehr flott und anscheinend auch sehr rasch hergestellt. Interessant ist zu sehen, wie der Maler zu Erzielung der Rundungen die Strichlagen wählte. Letztere mussten aus technischen Gründen auf der Tafel gegen das Original etwas dunkler gehalten werden.

Die Scham- und Kopfhaare sind mit einer weissen Masse plastisch aufgetragen. Erstere — vollständig erhalten — erhielten mattrote Färbung; von letzteren ist die ganze Partie über der Stirne schlecht ergänzt und bei jener hinter dem Ohre sind die Erhöhungen abgerieben. Von jener mattroten Farbe findet sich bei den Kopfhaaren keine Spur, in einigen Vertiefungen zeigt sich lediglich schwarzer Firnis.

Infolge der Grösse unserer Tafel machten sich im Drucke einige Unregelmässigkeiten geltend; die Partien über der Talosfigur dunkelten zu sehr ab, während die Kopfhaare der Figuren zu matt erscheinen. (K. R.)



TAFEL 40

ATTISCHE HYDRIA MIT PARISURTEIL AUS ALEXANDRIEN

(MÜNCHEN)

Die Darstellung dieser Hydria lässt sich mit wenigen Worten erläutern. *Paris* sitzt auf einem Felsen auf dem Ida, umgeben von den drei Göttinen, die Hermes zu ihm geführt hat, damit er entscheide, welche die schönste sei. Paris trägt als Phryger enge Hosen und Ärmel und Mütze, auch ein Halsband, wie es die vornehmen Perser zu tragen pflegten. Mit der Rechten stützt er den Hirtenstab auf. Um ihn herum sind die Göttinnen gruppiert. Er scheint auf *Hera* zu blicken, die, eine Krone auf dem Haupte, die Linke in die Seite stützend und den rechten Unterarm auflehnend, stolz vor ihm steht und nach der Seite auf ihn blickt. Der Kopf der Hera sowohl wie der des Paris sind in schräger Vorderansicht gebildet und sehr detailliert ausgeführt. Der Nasenrücken ist durch zwei Striche bezeichnet.[1]) Weiter oben sitzt *Athena*, auf Paris herabblickend, die kleine Ägis schräg umgürtet, zwei Lanzen aufstützend und die Rechte auflehnend. Von dem Terrain, auf dem die Figuren stehen, sitzen und auf das sie sich lehnen, ist mit Ausnahme des Felsens in der Mitte nichts angedeutet. Ihren Schild hat Athena unten angelehnt. Sie trägt den korinthischen Helm mit dreifachem Busche ganz wie die Athena der

[1]) Die gleiche Art der Durchführung der Köpfe in Vorderansicht mit derselben Nasenzeichnung findet sich auf den berühmten schönen Kertscher Vasen, Stephani, Compte rendu 1859, Taf. 1, 2; 1860, Taf. 2, die denselben Stil zeigen wie unsere Hydria; in der Publikation freilich ist der Stil ganz entstellt wiedergegeben.

Goldmünzen Alexander d. Gr. Am nächsten neben Paris steht *Aphrodite*, die sich mit dem linken Ellenbogen auflehnt. Ein Eros flüstert ihr etwas zu.[1]) Sie trägt einen ganz dünnen durchsichtigen Chiton, von dem die goldenen Knöpfe auf dem rechten Oberarm zeugen; er war mit jetzt verschwundener zarter durchscheinender Farbe auf das Weiss gemalt. Darüber hat sie den Mantel umgeworfen, der ebenfalls lebhaft farbig war. Auch die Gewänder des Paris und der Athena waren bunt, wahrscheinlich, nach erhaltenen Analogien zu urteilen, himmelblau, rosa, violett oder grün. Zu der Wirkung der Farben kam die des Goldes, das sehr reichlich aufgetragen war und das Schild und Helm der Athena, Mütze des Paris, Krone der Hera und Flügel des Eros wahrscheinlich ganz bedeckte, dazu aber noch viele Einzelheiten, die auf der Tafel licht erhaben erscheinen, hervorhob. *Hermes* steht links vor Paris, in Chiton und Chlamys, auf einen Stock gestützt, den Petasos auf dem Kopfe. Neben Hera sitzt ein *Mädchen*, das bis zu den Augen verhüllt ist, ein Motiv, das wir auf Vasen gleichen Stiles öfter finden.[2]) Es ist eine Begleiterin und Dienerin der Hera, der wir keinen bestimmten Namen geben können. Auf der Hydria Taf. 30 hat die analoge Gestalt den willkürlich gewählten Namen Klymene (vgl. S. 143). Auch die links oben gelagerte *Nymphe*, die einen Kranz der Aphrodite hinreicht, müssen wir namenlos lassen. Rechts oben hüpft ein bocksbeiniger *Pan* herbei, voll Neugierde, zu schauen, was hier los sei. Den Wald auf dem Ida deutet ein kahler Baum hinter Hera an. Ein Pan erscheint an derselben Stelle über einem Seitenhenkel öfter an Hydrien gleicher Stilart.[3])

Um den Hals der Hydria ist, wie ein Halsband, in reizvoller Weise ein Lorbeer- oder Myrthenzweig gelegt, der in Thonmasse aufgesetzt ist. Die Rückseite und der Raum unter den Seitenhenkeln ist mit sehr reichem Palmettenornament geziert.

Nach dieser Beschreibung wenden wir uns der wichtigeren Frage, der nach Stil und Zeit dieser Vase zu.

Eines ist dem aufmerksamen Betrachter sofort klar: es liegt eine ungeheure Kluft zwischen dem Stile dieser Vase und dem der vorangegangenen Tafeln, dem Stile der Talos- und der Meidias-Vasen. Dieser ungeheure Unterschied ist nur durch einen grossen zeitlichen Abstand, durch lange Jahre, die dazwischen liegen, zu erklären.

In der That: zwischen der Zeit der Talos-Vase und der unserer Hydria liegt ungefähr ein volles Jahrhundert.

Diese Ansetzung widerspricht freilich der in neuester Zeit herrschend gewordenen Datierung der attischen Vasen, wonach deren Entwicklung mit dem Ende des fünften Jahrhunderts schon abgeschlossen haben soll[4]) und wonach Vasen, die der unsrigen evident gleichzeitig sind, indem sie ganz denselben Stil zeigen, also z. B. die Pelike von Kamiros mit Peleus und Thetis[5]) oder die Hydria

---

[1]) Über das in der späteren Kunst beliebte Motiv des der Aphrodite ins Ohr flüsternden Eros vgl. E. Petersen in Ara Pacis, S. 187.

[2]) Vgl. z. B. die Nike Brit. Mus. catal. III, pl. 9, No. E 228.

[3]) Vgl. z. B. die obengenannte im British Museum, catal. III, pl. 9, No. E 228.

[4]) Milchhöfer im Jahrbuch d. Inst. IX, 1894, S. 79. Robert, Marathonschlacht, S. 72.

[5]) Salzmann, necrop. de Cam. pl. 59; Wiener Vorlegebl. 2, 6, 2. British Mus., catal. III, No. E 424. Ins fünfte Jahrhundert gesetzt von Milchhöfer a. a. O. S. 78; der Talos-Vase gleichgesetzt von Robert a. a. O. S. 74.

von Capua mit den eleusinischen Gottheiten[1]) noch in das fünfte Jahrhundert unmittelbar neben die Talos-Vase angesetzt werden.

Die Vasenchronologie hat merkwürdige Wandlungen durchgemacht.

Im Jahre 1874 musste ich in meiner Erstlingsschrift »Eros in der Vasenmalerei« mich gegen die damals allgemein herrschende Datierung der Vasen des jüngeren Stiles wenden, welche diese alle in die hellenistische Epoche verwies. Ich wies damals hauptsächlich an der Gestalt des Eros nach, dass zwischen der selbst auf den späten bemalten Vasen und der in der ausgebildeten hellenistischen Kunst herrschenden Tradition ein tiefgehender Unterschied walte, der jene als die ältere erweise. Später, 1886 (Samml. Sabouroff, Vasen, Einl.), musste ich die damals noch allgemein angenommene Meinung bekämpfen, dass Polygnots Malereien im Stile der strengen Vasen wie derer des Euphronios zu denken seien, eine Meinung, die unmittelbar darauf durch die Funde im Perserschutt der Akropolis ihren letzten Stoss erhielt.

Allein die Hinaufdatierung der Vasen ist in neuerer Zeit sehr übertrieben worden. Man hat neuerdings sogar Vasen, die der Alexanderzeit angehören, mit Polygnot verbinden wollen. Die oben erwähnte neuerdings herrschend gewordene Meinung, die Entwicklung der attischen Vasenmalerei schliesse mit dem fünften Jahrhundert ab, war jedenfalls ein Irrtum. Es dauerte diese ein volles Jahrhundert weiter.

Das Zeugnis der datierten panathenäischen Amphoren hat man allzu leicht beiseite geschoben. Sie führen uns bis gegen das Ende des vierten Jahrhunderts herab. Es ist völlig unmöglich, anzunehmen, sie seien allein vereinzelte Nachzügler, während die attische Vasenmalerei im übrigen schon abgestorben gewesen sei; sie setzen vielmehr notwendig den noch voll bestehenden Betrieb der attischen bemalten Keramik voraus. Übersehen hat man auch ganz, dass wir ja die charakteristischen Elemente der Formentwicklung an diesen Amphoren ebenso wie den in den Rückseitenbildern hervortretenden charakteristischen Stil gerade der späten den letzten Dezennien des vierten Jahrhunderts angehörigen Stücke genau entsprechend bei derjenigen Gruppe von Gefässen wiederfinden, zu der auch die hier veröffentlichte Hydria gehört. Ausser den datierten vollständigen und publizierten späten panathenäischen Amphoren giebt es noch viel unpubliziertes fragmentiertes Material dieser Gattung, so dass wir zu stilistischen Vergleichen mit anderen Vasen eine breite Basis haben. Trotz der Verschiedenheit der Technik (jene Amphoren sind ja immer schwarzfigurig) ist die Übereinstimmung mit dem Stile der Vasen von der Gattung wie die vorliegende ganz evident. Hier haben wir also einen so festen Anhalt zur Datierung wie sonst nirgend.

Und dazu kommt nun noch ein zweiter fester äusserer Anhaltspunkt, der auf ganz dieselbe Datierung weist: der Fundort Alexandrien.

Unsere Hydria stammt zusammen mit einer zweiten polychromen, die wir später bringen werden, nach bestimmter Aussage des kleinen Händlers in Alexandrien, der sie besass, aus nächster Nähe der Stadt.[2]) Dieser Fall steht aber keineswegs vereinzelt. Nicht nur habe ich bei Händlern in Alexandrien mehrfach

---

[1]) Catal. Castellani 1884, No. 84. Fröhner, coll. Tyszkiewicz, pl. 9. 10. Mon. d. Inst. XII, 35. Ins fünfte Jahrhundert gesetzt von Milchhöfer a. a. O. S. 79.

[2]) Ich bin auf die Vase zuerst durch *H. Thiersch* aufmerksam gemacht worden, der auch ihre Bedeutung für die Vasengeschichte sofort erkannte. Durch gütige Schenkung von *Dr. F. W. Freih. v. Bissing* ist die Vase in Besitz der Münchener Sammlung gelangt.

unbedeutende spätattische Vasen mit der Angabe als bei der Stadt gefunden gesehen, im Museum zu Alexandrien steht als No. 1422 eine Hydria von ganz gleichem Stile wie die unsrige, eine Frau, deren Gewand bunt war, ein weissgemalter Eros in der Mitte, eine Tänzerin links; nach bestimmtester Versicherung der Museumsdirektion ward diese Hydria in der bekannten dem Beginn der Ptolemäerzeit angehörigen Nekropole von Hadra gefunden. Von derselben Nekropole befindet sich im dortigen Museum eine Reihe geringer spätattischer Vasen, wie sie auch bei den Händlern vorkommen, flüchtige Peliken mit Mantelfiguren, kleine Gefässchen mit rotfigurigen Palmetten, solche mit vergoldet aufgesetztem Kranz oder geriefelte. Ferner aus derselben Nekropole Fragmente von panathenäischen Amphoren des Stiles, wie die durch ihre Daten den letzten Dezennien des vierten Jahrhunderts zugewiesenen. Eine Scherbe dieser Art (No. 1737) wurde auch in der Stadt bei der sogenannten Pompejus-Säule gefunden. Endlich wurde, wie mir durch Dr. F. W. Freih. v. Bissing mitgeteilt wird, kürzlich bei den Ausgrabungen von Abusir neben einem frühptolemäischen Sarkophage eine spätattische Vase eben der Stilgattung gefunden, wie unsere Hydria sie darstellt.[1])

Diesen Thatsachen gegenüber kann es nicht mehr bezweifelt werden, dass bei Beginn der ptolemäischen Zeit die attische Vasenmalerei noch lebendig, wenn auch im letzten Stadium ihres Lebens war. Die attischen Vasen verschwanden sehr bald aus Alexandrien und machten der einheimischen Fabrikation der Gattung der bekannten Hadra-Hydrien Platz. Der Stil der attischen Vasen Alexandriens ist genau der durch die datierten panathenäischen Amphoren für die letzten Dezennien des vierten Jahrhunderts bezeugte.

Da die attische Vasenmalerei also nicht mit dem fünften, sondern erst mit dem vierten Jahrhundert aufhört, erwächst uns die Aufgabe, das vorhandene reiche Material der Vasen, die sich entwicklungsgeschichtlich zwischen den Stil unserer alexandrinischen Hydria und den vom Ende des fünften Jahrhunderts (Meidias und Verwandtes) stellen, auf den Lauf des vierten Jahrhunderts zu verteilen. Besonders Südrussland, dann Kyrene, neuerdings namentlich Böotien, früher auch Campanien (S. Agata dei Goti) haben viele attische Vasen des vierten Jahrhunderts geliefert. Die in Böotien gefundenen gelten gewöhnlich mit Unrecht als böotisch; sie sind durchaus attisch. Ich bemerke hier, dass auf einem attischen Krater aus Böotien, den ich im Magazin des Nationalmuseums zu Athen sah, und der nach Form und Stil wesentlich älter sein muss als die Vasen der frühen Ptolemäerzeit, doch in den Inschriften (Διονυσος, Ἰολεια, Μαινας) schon das kursive Epsilon vorkommt.

Die Entwicklung im vierten Jahrhundert war freilich eine ganz andere als die herrlich aufstrebende, mächtig vordringende des fünften Jahrhunderts; sie ist matt, langsam, schwach; es waren relativ stille Zeiten für die attische Keramik, und man wird wohl auch mit längeren Unterbrechungen rechnen dürfen.

Die ungeheuere Verschiedenheit der ganzen Art der Zeichnung auf unserer Hydria und auf den Vasen vom Ende des fünften Jahrhunderts, wie denen im Stile des Meidias oder der Talos-Vase, erhellt unmittelbar durch Vergleich unserer Tafeln. Allein diese ermöglichen noch einen anderen interessanten Vergleich: man

[1]) Der Fund ist jetzt erwähnt von O. Rubensohn im Arch. Anzeiger 1902, S. 49, der noch glaubt, die ganzen Funde der Vasen wegen hinaufdatieren zu müssen; der Sarkophag soll indes ganz mit dem aus dem Serapeum stammenden Sirenensarkophag in Cairo stimmen, der, wie v. Bissing mir mitteilt, sicher frühptolemäisch ist (vgl. Maspero, guide, p. 375, No. 5609).

lege einmal den in Vorderansicht gezeichneten Kopf des Kastor auf der Hauptseite der Talos-Vase neben den des Paris unserer Hydria und daneben den Kopf des Herakles oder der Persephone von der tarentinischen Vase Taf. 10, so wird man erkennen, wie nahe unsere spätattische Hydria jenem tarentinischen Gefässe steht, und wie ungeheuer fern davon, in einer ganz anderen — und höheren — Welt die Talos-Vase liegt. Der Pariskopf unserer Taf. 40 zeigt ganz dieselbe strichelnde Manier der Zeichnung wie jene Köpfe der Taf. 10. Freilich steht die attische Vase an Schönheit der Zeichnung immer noch weit über der tarentinischen; die Köpfe unserer Hydria sind sehr viel durchgeführter wie die jener Vase, und die edeln langen Nasen treten in rechten Gegensatz gegen die kurzen des Tarentiner Stiles. Dass die tarentiner Prachtgefässe der Art wie Taf. 10 auch den letzten Dezennien des vierten Jahrhunderts angehören, werden wir ein andermal genauer darlegen. Blicken wir von dem Pariskopfe unserer Hydria noch einmal zu jenem Kastorkopfe der Talos-Vase, so haben wir den ganzen gewaltigen Gegensatz vor Augen, der den hohen Stil des Phidias von dem des Lysippos trennt; es ist wie wenn man den Apoxyomenos neben Köpfe vom Parthenon stellt! (A. F.)

Die Technik

Die korrekturlose Vorzeichnung ist flüchtig, geht aber ziemlich ins Detail. Sämtliche Umrisse sind lediglich mit dem Pinsel hergestellt; der Reliefstrich erscheint nur noch bei der Innenzeichnung, er ist kurz und in Stärke, Farbe und Relief höchst ungleichmässig — wir haben es nur mehr mit einem Gestrichel zu thun. Von Interesse ist die Behandlung der Köpfe des Paris und der Hera. Mittels kleiner Strichelchen und Punkten ist hier ein individueller Ausdruck nicht allein erstrebt, sondern auch erreicht.

Die weisse Deckfarbe ist gut erhalten, während die Firniszeichnung darauf grösstenteils sich losgelöst hat. Was in Thonmasse aufgesetzt und vergoldet war, ist auf der Tafel leicht zu erkennen. Das Halsornament, mit dem Pinsel in derselben Masse aufgetragen, war anscheinend nicht vergoldet. Quer durch den Schild hat sich das Gold vorzüglich erhalten, auch sonst finden sich noch viele Spuren desselben vor.

Die Lasur ist sehr unrein, überall zeigen sich kleine und grosse rote Flecken. Die Kleider der drei mittleren Personen sowie die Felsenpartie sind von Lasur völlig frei, sie waren demnach mit Farbe überdeckt. Von letzterer ist, abgesehen von zahlreichen auf weissem Untergrund befindlichen Spuren von Blau, auf der Gewandung des Paris nichts mehr erhalten. Die Faltenangabe auf der Tafel ist nicht willkürlich beigegeben, sondern entspricht der Faltenvorzeichnung, die der Maler bei seinem ersten Entwurfe nicht entbehren konnte. Der Helmbusch der Athena ist ebenfalls lasurlos, war also farbig.

Das Palmettenornament auf der Rückfläche, nicht aber das unter den Henkeln, zeigt Reliefkontur. Kleine Punkte in demselben sind mit Thonmasse aufgesetzt.

(K. R.)



TAFEL 41

Die Phineus-Schale in Würzburg

Die Vasen dieser Lieferung, die Tafeln 41—50, sind alle dem Preise des einen Gottes, des Dionysos, gewidmet, aus dessen Kultus die dichtende wie die bildende Kunst der Griechen die mächtigste Anregung empfangen haben.

Unter allen altertümlichen Darstellungen aus dem dionysischen Kreise ragt die Phineus-Schale hervor. Sie ist unerreicht durch die Lebendigkeit, durch die Frische und die Originalität ihrer dionysischen Bilder.

Sie steht aber isoliert auch dadurch, dass sie der einzige bedeutende Vertreter einer sonst ganz verschollenen Vasenfabrik ist, von deren Sitz wir leider nur das sicher sagen können, dass er in einem Gebiete lag, wo man ionisch sprach und schrieb; und das noch, dass dieser Ort in engem Zusammenhange mit Athen und mit Chalkis gestanden haben muss.

Allein weder attische noch chalkidische Vasen bieten etwas, das sich künstlerisch mit der Phineus-Schale messen liesse. Sie gehört zu den bedeutendsten altertümlichen Malereien, die uns erhalten sind, und sie lässt uns ahnen, was uns von alter Kunst verloren ist, indem wir sonst statt der Arbeit eines wirklichen Künstlers wie diese in der Regel nur handwerksmässige Dekorationen auf den älteren Vasen besitzen.

Die Phineus-Schale ward wahrscheinlich gefunden bei Vulci auf der Campomorto genannten Besitzung des Agostino Feoli (vgl. Brunn im Bull. d. Inst. 1865, 47), in dessen Sammlung sie sich befand, bis sie mit dieser im Jahre 1872 in das Wagnersche Kunstinstitut der Universität Würzburg überging. Sie ist leider viel verkannt und auf das abscheulichste misshandelt worden, nicht allein von gewissenlosen Restauratoren, sondern zuletzt noch von einem Gelehrten, K. Sittl, der ebenso viel guten Willen hatte wie ihm jegliche Kenntnis und Erfahrung in Bezug auf griechische Vasen abging. Die bisher allein vorhandene Publikation des Innen-

bildes der Schale, das unsere Tafel 41 giebt, war ganz schlecht und unbrauchbar.[1])

Die Form der Schale erhellt aus der obenstehenden Gesamtansicht. Am reichsten verziert ist ihre Innenseite (Taf. 41). Den Mittelpunkt nimmt die Maske eines Silens ein, mit Pferdeohren und Stumpfnase. Ein Stabornament umschliesst die Maske. Auf den attischen Nachbildungen des Typus der Phineus-Schale tritt an Stelle der Silensmaske das Gorgoneion. Der Raum um die Maske ist schwarz gefirnisst, der Rand aber mit einem umlaufenden Bilde geziert, das aus zwei Abteilungen besteht, die unmittelbar aneinanderstossen. Die zwei Fugen werden gebildet einerseits durch eine Epheulaube, andererseits durch eine gemauerte schachbrettförmig gezeichnete Wand, an welche unmittelbar das Meer anstösst, mit dessen Darstellung das eine die Phineus-Sage behandelnde Bild abschliesst.

Betrachten wir zunächst dieses Bild. Der geblendete *Phineus* liegt zum Mahle gelagert auf der Kline. Sein Oberkörper erscheint von vorne; er langt mit beiden Händen nach dem Speisetische; doch dieser ist leer. Die bösen Harpyien haben alles geraubt. Der Gestus der ins Leere tastenden Hände des Blinden ist, soweit es die bescheidenen Mittel der archaischen Kunst zuliessen, welche Hände nur entweder ausgestreckt oder geballt darstellen kann, sehr deutlich gemacht. Die Brustwarzen sind durch einen kleinen gravierten Kreis und die die Spitze der Warze umgebende dunklere Haut ist durch einen darum gemalten roten Kreis angedeutet. Eigentümlich sind die geritzten Linien am unteren Ende des Halses. Die obere Linie muss wohl eine Art Halsband (einen um den Hals gebundenen Faden) bedeuten; darunter aber sind die Halsgrube und die Schlüsselbeine durch die untere Linie mit der Rundung in der Mitte angedeutet. Auch an allen übrigen

---

[1]) Zuerst wurde die Vase beschrieben von *H. Brunn* im Bull. d. Inst. 1865, p. 50 f. (wo der Stil als »affettata imitazione dell' antico« bezeichnet wird), dann von *L. Urlichs* im Verzeichn. d. Antikensammlung in Würzburg, 3. Heft, 1872, S. 89, No. 354 (»vielleicht affektiert«). Abgebildet (das Innenbild) Monumenti d. Inst. X, Taf. 8, mit Text von *Flasch*, Annali 1874, p. 182 ff. Die (unglaublich liederliche und abscheuliche) Abbildung ward wiederholt: Wiener Vorlegebl. Serie C, Tafel 8; *Roschers* Lexikon d. Mythol. I, 2723 und sonst; neue photographische, durch die Rundung stark verkürzte Abbildung, *K. Sittl*, Dionysisches Treiben und Dichten, 1898, Taf. 1. Die eine Aussenseite photographisch bei *Endt*, Beitr. z. ionischen Vasenmalerei S. 34; die Bilder beider Aussenseiten nach Zeichnung von *K. Reichhold* in den Mittheil. d. Inst. in Athen Bd. 25, 1900, S. 43 u. 45. Von Besprechungen sind noch zu erwähnen: *Brunn*, Probleme S. 16 (»ein mit dem Stile nicht übereinstimmendes Alphabet«); *Arndt*, Studien zur Vasenkunde (1887), S. 53, (»kein Hauch archaischen Geistes«; die ionischen Zeichen verraten »die Impotenz des Malers«). *A. Flasch* in Archäol. Zeitg. 1880, S. 138 ff. (sieht die Schale als attisch an); *Furtwängler*, Satyr von Pergamon (1880), S. 23, 2 (»ionisch«); *Helbig* in Annali d. Inst. 1880, 235, 11 (»fabbrica ionica«). *L. Stephani*, Boreas u. die Boreaden, S. 19 (»affektierte Altertümlichkeit«). *E. Thrämer* in Roschers Lexikon I, 1095, 60 (»affektiert archaistisch«). *Furtwängler* in Archäol. Zeitung 1882, S. 203. *L. Urlichs*, Beiträge zur Kunstgeschichte S. 30. *v. Duhn* in der Heidelberger Festschrift zur 36. Philol.-Vers. (1882), S. 109 ff. (»altionisch, wahrscheinlich milesisch«). *Löschcke*, Boreas u. Oreithyia, Dorpater Programm 1866, S. 8 Anm. 21 (milesisch). *K. Sittl*, die Phineus-Schale und ähnliche Vasen mit bemalten Flachreliefs, Würzburg 1892, S. 17 ff., 22 (die Bilder der Schale werden als »modellierte« und dann bemalte Flachreliefs beschrieben! Anlass zu dem Missverständnis gab der Umstand, dass der Thongrund stark angegriffen ist und dadurch etwas tiefer liegt als die durch den Firnis geschützten Teile). *v. Duhn* im Jahrb. d. Inst., arch. Anzeiger 1892, S. 133 Anm. *Studniczka*, Jahrb. d. Inst. 1896, S. 267 f. *Kretschmer*, die griech. Vaseninschriften, 1894, S. 55 f. *Furtwängler* in Jahrb. d. arch. Inst., arch. Anzeiger 1895, S. 35, 23. *Joh. Endt*, Beiträge zur ionischen Vasenmalerei (1899), S. 34 f. *Pottier*, catalogue des vases antiques du Louvre I (1899), p. 511 und 545. *Böhlau*, Mittheil. d. Inst. in Athen 1900, S. 42 ff., 90 ff.

Figuren, wo das Gewand nicht den Halsansatz verdeckt, sieht man dieselbe Zeichnung (bei den Silenen fehlt die obere, die Halsbandlinie). Sie gehört zu der Eigenart unseres Künstlers und kehrt auch an der von mir einst nachgewiesenen und für Berlin erworbenen Schale wieder, die aus demselben Atelier wie unsere Schale stammt (Jahrb. d. Inst., arch. Anzeiger 1895, S. 35, 23; Endt, Beiträge S. 35, Fig. 15; Athen. Mitth. 1900, S. 50, Fig. 10). Der Speisetisch ist von besonders zierlicher Form; die Beine enden in Löwenklauen und sind stark gekrümmt; bei dem im Profil dargestellten linken Bein ist dies besonders deutlich; das rechte ist von vorne dargestellt. Diese Speisetische hatten drei Beine, aber eine viereckige längliche Platte mit einer breiteren Schmalseite rechts und einer schmäleren links, wo sich nur ein Bein befand. Dieselbe Tischform erscheint auf korinthischen und attischen Vasen; doch sind die Beine dort gerade, ohne die elegante Krümmung, die sie auf unserer Schale auszeichnet. Indes erscheint die Krümmung, wenn auch weniger elegant, auch sonst im ionischen Kreise.[1]) Die Kline zeigt runde gedrechselte Füsse von einem Typus, wie er auch auf korinthischen und chalkidischen Vasen nicht selten ist.[2]) Die Motive dieser gedrechselten Füsse stehen in engem Zusammenhang mit Typen, die im Oriente heimisch waren. Vor dem Speisetische steht unten noch ein einfacher Schemel. Die Kline ist reich mit Matrazen und Kissen belegt. Links von der Figur des Phineus ist noch der Rest seines Namens ΦI··· erhalten.[3]) Die Blindheit des Mannes ist dadurch angedeutet, dass die Augen geschlossen gebildet sind, eine naive Wiedergabe, die sich auch in der Skulptur des fünften Jahrhunderts bei dem Porträt des Homer und in neuerer Kunst selbst bei Raffael findet.[4])

Zu Häupten des Bettes steht eine *Frau* im faltenlosen rotgemalten Chiton, den Mantel über beiden Schultern. Der Chiton ist hier wie bei den übrigen Frauen der Schale oben weit ausgeschnitten, so dass der obere Teil der Brust frei ist. Auch dies wie die schon am Phineus hervorgehobene Art der Zeichnung der Halsgrube gehört zu den Eigenheiten unserer Schale und kehrt ebenso bei der oben erwähnten aus demselben Atelier stammenden Berliner Schale wieder. Korinthische, chalkidische (vgl. Taf. 31), altattische Vasen sind hierin anders. Eigenartig ist auch der Kopfumriss mit dem schräg abfallenden Hinterkopfe; eigenartig auch das Profil mit dem weichen, runden, zurückweichenden Kinn. Man vergleiche dagegen die chalkidische (Taf. 31) oder die François-Vase (Taf. 1—3, 11—13). Zu beachten ist ferner die Art, wie der Mantel getragen wird und der Kontur des Körpers sich abhebt. Dies ist noch deutlicher an der am Fussende des Bettes stehenden

---

[1]) Auf der chalkidischen Amphora Arch. Ztg. 1866, Taf. 206, 1 und auf etruskischen Wandbildern, die ionischem Kreise zugerechnet werden dürfen, Mus. Gregor I, 101, 102. Vgl. Arch. Ztg. 1884, S. 182 (Blümner).

[2]) Chalkidisch: die eben angeführte Vase Arch. Ztg. 1866, Taf. 206, 1. Korinthisch z. B. Pottier, vases ant. du Louvre I, pl. 45, 623; 46, 630; 48, 634. 635. — Vollmöller in Athen. Mittheil. 1901, S. 371 irrt, wenn er den Typus erst in der Epoche nach Alexander in Griechenland eindringen lässt. Vgl. Jahrb. d. Inst. 1902, S. 125 ff.

[3]) Ebensoviel sah Böhlau a. a. O. 47. — Die Inschriften auf unserer Tafel geben nur das, was K. Reichhold noch jetzt mit vollster Sicherheit auf der Schale hat konstatieren können. Ich habe diese Reste nachgeprüft und sie genau so wie K. R. sie giebt, vorgefunden. Zu bemerken ist, dass K. R. bei seiner Wiedergabe von den früheren Lesungen ganz unbeeinflusst war.

[4]) Vgl. meine Beschreib. der Glyptothek (1900) No. 273 und P. Herrmann in Berl. Philol. Wochenschr. 1902, S. 175.

Frau. Die Rückenlinie, der Glutäus und die Schenkellinie treten stark heraus. Der Mantel ist über beide Schultern gezogen und sind bereits Falten an demselben angedeutet; der rote Chiton ist faltenlos. Die korinthischen und chalkidischen Vasen sind anders; bei ihnen pflegt der Frauenkörper im Mantel wie in einem Sacke zu stecken, und der Kontur des Körpers ist ganz verhüllt; auch wird der Mantel anders getragen (vgl. Taf. 31).[1]) Korinthisches und Chalkidisches geht hier wieder zusammen. Die Art unserer Schale ist dagegen im ionischen Kreise heimisch; sie erscheint ähnlich auf den mit ionischen enger zusammenhängenden sog. »tyrrhenischen« altattischen Vasen.[2])

Die Frau am Kopfende der Kline erhebt die Rechte und streckt die Linke vor; es ist dies ein in der archaischen Kunst übliches Motiv für unbeschäftigte Hände und hat nichts Besonderes zu bedeuten.[3]) Vor der Frau steht ihr Name, der noch, wenn auch sehr blass und schwach, zu erkennen ist: EPIXOO 'Εριχθώ. Der letzte Buchstabe wurde bisher als Omega (Ω) gelesen, allein gerade dieser Buchstabe ist noch jetzt verhältnismässig am deutlichsten erhalten; es ist unzweifelhaft ein Omikron (O), wie es unsere Tafel giebt. Wahrscheinlich gab die frühere moderne Übermalung das Omega, das dann auch die Betrachter zu sehen glaubten, die nach Entfernung der Übermalung die Vase studierten (Bulle, Böhlau a. a. O.). Das erhaltene Relief lässt aber hier keinen Zweifel zu. — Das Rho hatte keinen abgehenden Strich, hatte also die gewöhnliche ungeschwänzte Form P.

Die *zwei Frauen* am Fussende der Kline gleichen ganz der eben besprochenen, nur dass sie den Mantel mit beiden Händen von innen fassen, so dass Falten entstehen. Die eine hält ausserdem in der Rechten eine gross gemalte nach Art des Lotos stilisierte Blume. Links davor steht eine auf diese Frauen bezügliche Inschrift. Es ist noch deutlich und unzweifelhaft kenntlich was unsere Tafel giebt: HOPA Ηορα[ι]. Die Frauen sind also zwei *Horen*, wie man früher schon richtig erkannt hatte. Sittl freilich glaubte nach der Entfernung der Übermalung nur οι zu erkennen, was er zu Χιόνη oder zu Χθονία zu ergänzen vorschlug. Böhlau und Bulle glaubten dagegen MOP· lesen zu müssen, was sie zu Μορφώ ergänzten. Auch glaubten sie unkenntliche Spuren einer Beischrift der zweiten Frau hinter ihrem Rücken zu erkennen. In beiden Punkten irrten sie; von einer zweiten Inschrift ist keine Spur, und der erste Buchstabe der vorhandenen Inschrift, H, ist vollkommen sicher, die Lesung M ist falsch.

Die festgestellten Thatsachen sind für die Deutung der Darstellung sowohl wie auch für die Frage der Herkunft der Schale von Wichtigkeit. In 'Εριχθώ wie in Ὧραι ist nicht Omega, sondern Omikron für den langen O-Laut geschrieben, und in Ὧραι ist die Aspiration durch H bezeichnet.

Wir fahren zunächst in der Beschreibung der Figuren fort. Die beiden Horen blicken nach links, wo die wilde Jagd der *Boreaden* und *Harpyien* dargestellt ist, die vom Lande auf das Meer hinausstürmt, das im Wogenschwalle sich hoch auftürmt. Alle die vier durch die Luft dahinsausenden Dämonen sind

[1]) Eine Ausnahme unter den chalkidischen Vasen bildet die Figur der Helene, Gerhard, auserl. Vas. 322, wo trotz Mantel der Körperkontur heraustritt.

[2]) Vgl. Thiersch, »tyrrhenische« Amphoren (1899), S. 116 ff.

[3]) Man hat mit Unrecht, auf Grund der schlechten früheren Abbildung, gemeint, die Rechte fasse das Kissen der Kline an, worin man ein Zeichen der Vertraulichkeit mit Phineus erblicken wollte; dies war schon gar nicht im Sinne archaischer Kunst gedacht, aber es war auch thatsächlich unrichtig.

mit vier Flügeln ausgerüstet, von denen je zwei nach oben aufgebogen sind. Ferner haben sie alle Flügel an den Stiefeln; doch ist das Gefieder derselben nur an einem Fusse (dem linken der vordersten Harpyie) deutlich angegeben. Die Harpyien strecken die rechte Hand vor und tragen in der Linken — eine Thatsache, die bisher nicht erkannt worden ist — je eine Schüssel. Es sind natürlich die Speiseschüsseln vom Tische des Phineus gemeint, den die Unholdinnen eben geleert haben, weshalb die Boreas-Söhne sie verfolgen. Die Harpyien tragen den ionischen Chiton mit Gürtel und einem in der Mitte vorn herabgehenden Streif. Der eine Chiton ist mit gravierten Kreuzchen, der andere mit weissen Tupfen geblümt, eine im Kreise der ionischen Vasen beliebte Dekoration. Die Boreaden tragen kurzen Chiton, der wie auf den chalkidischen Vasen unten rund geschnitten ist (vgl. Taf. 31 und oben S. 164); über den Gürtel zeigt er an beiden Seiten den konventionellen Überfall, der auch an den Chitonen der Harpyien erscheint und der auch den chalkidischen Vasen (vgl. Taf. 32 unten und S. 163) und alter ionischer Kunst überhaupt eigen ist. Die Oberkörper der beiden Boreaden sind völlig gleich; sie schwingen in der einen Hand das Schwert und strecken die andere vor, um die Harpyien zu fassen. Die Unterkörper sind jedoch variiert, indem der eine das rechte, der andere das linke Bein vorsetzt. Da das Schwert doch in der Rechten gedacht ist, muss der Oberkörper vom Rücken gesehen gedacht werden. Die Augen dieser beiden männlichen Figuren sind ähnlich wie an den chalkidischen Vasen (vgl. oben S. 163) ohne Iris und Pupille nur durch einen gravierten Kreis mit beiderseits ansetzendem kleinen Striche angedeutet. Das Haar ist hinten aufgenommen.[1]) Links von beiden Boreaden steht ihr Name geschrieben. Deutlich erhalten ist ΚΑΛΛΙΣ Κάλαις. Das Sigma ist vierstrichig, wie Böhlau-Bulle mit Recht gegen Endt versichert haben. Weniger deutlich, aber doch auch noch in Spuren wenigstens zum Teil kennbar ist der andere Name Ζήτης; die Spuren giebt die Tafel wieder; das vierstrichige Sigma ist auch hier sicher, aber die Form des E-Lautes ist unsicher; es kann H, aber auch E gewesen sein; letzteres ist das wahrscheinlichere, da die Vase H für die Aspiration gebraucht.[2]) Links von den Harpyien steht der Anfang ihres Namens API . ., vielleicht hiess es Ἀρεπυία wie auf einer altattischen Vase (Arch. Ztg. 1882, Taf. 9); von dem dritten Buchstaben ist indes nur eine gerade Hasta erhalten.[3]) Die zwei Löcherpaare in dieser Gegend rühren von Bleiklammern her, mit denen hier schon im Altertum ein Bruch repariert worden war. Das Meer ist in aufsteigenden Wellen als schwarze Masse gemalt, in der zwei schwimmende Fische mit Einritzung eingezeichnet sind. Den Abschluss bildet die zu der folgenden Scene gehörige Mauer, die — ähnlich wie schon in mykenischer Kunst Mauern dargestellt wurden — schachbrettförmig dekoriert ist.

Die beschriebene Scene, die Verfolgung der Harpyien durch die Boreaden war ein alter Typus archaischer Kunst[4]), der hier durch die Zufügung von Phineus und den ihn umgebenden Frauen erweitert ist. Phineus war in der alten Sage ein blinder Seher, der am Eingange des Pontos haust und den Schiffern den richtigen Weg zu künden weiss. Als Grund seiner Blendung gab die ältere Sage

[1]) Vgl. Studniczka im Jahrb. d. Inst. 1896, S. 267.

[2]) Schon Brunn (Bull. 1865) bezeichnete die Form des E hier als ganz unsicher.

[3]) Auch Brunn sah nicht mehr.

[4]) Vgl. Archäol. Zeitg. 1882, S. 198.

eben seine Sehereigenschaft an, indem die neidischen Götter ihn strafen, weil er den Menschen das Zukünftige weissagte. Die spätere, durch die jüngere Dichtung, Lyrik und Drama, umgestaltete Sage machte Familienunglück und häusliches Verbrechen zum Grunde der Blendung des Phineus; er sollte seine Söhne auf Veranlassung derer Stiefmutter verbrecherisch misshandelt haben. Unsere Vase ruht offenbar auf der älteren Tradition. — Des blinden Sehers Phineus Plage aber sind die Harpyien, die Dämonen des Wirbelsturms, die ihm allemal die Speisen entführen, die sein Mahl bilden sollten. Die Argonauten, die in die Gegend kommen, brauchen Rat und Kunde von Phineus; die Bedingung, die er stellt, ist die Befreiung von den Harpyien. Die Söhne des Boreas, die unter den Argonauten sind, Kalais und Zetes, die Sturmdämonen, vertreiben nun und verfolgen die ihnen analogen — und von der Kunst wie wir sehen ganz gleichartig ausgestatteten — aber bösen weiblichen Wesen.[1])

Die Frauen, die Phineus auf unserem Bilde umgeben, bieten durch ihre Namen besonderes Interesse. In der Frau hinter dem Kopfende der Kline darf man wohl seine Gattin dargestellt erwarten. Die literarische Überlieferung, die uns erhalten ist, giebt andere Namen für Phineus' Gattin; der Name *Erichtho*, den die Vase giebt, beruht aber auf einer für uns sonst verschollenen alten Tradition[2]) und ist wichtig, weil er mit Erichthonios und Erechtheus, alten Namen des Meergottes Poseidon, zusammenhängt. Der Seher an der fernen Meeresküste hat eine Meergöttin zur Frau.

Die *Horen* am Fussende der Kline, die, wie wir sahen, neuerdings sehr mit Unrecht bezweifelt worden sind[3]), hat man wenig passend erklären wollen als Göttinnen der Zeitabschnitte, die denn auch »mit der Zeit« dem Phineus die erlösende Stunde heraufführen.[4]) So abstrakt pflegt alte Poesie und Kunst nicht zu denken. Die grosse Blüte in der Hand der einen Hore scheint vielmehr anzudeuten, dass sie die Göttinnen sind, die im Wechsel der Zeiten Blumen und Früchte und allen Segen der Felder und Gärten herbeibringen und so auch dem Menschen Nahrung bescheren; sie sind die πολυάνθεμοι sowohl wie die ἀγλαόκαρποι und die πολυαλδέες, die vielernährenden. Sie sind die natürlichen Feindinnen der Harpyien, welche die Nahrung wegrauben; sie sehen freudig teilnehmend zu, wie die Boreaden jene feindlichen Dämonen vertreiben und dadurch wieder den geordneten Zustand herstellen, den sie, die Horen, beschützen.

Mit der Zufügung der Horen hat aber der Maler unserer Schale noch eine besondere Absicht verbunden: er brauchte sie als Bindeglied, als geistiges Band für die Vereinigung des Phineus-Bildes mit dem zweiten, ihm künstlerisch besonders angelegenen Bilde, das Dionysos und seinen Kreis zur Darstellung bringen sollte. Was hier im Phineus-Bilde durch die Boreaden wiedergewonnen und durch die Horen verdeutlicht wird, das ungetrübte gesetzmässige Walten der Natur, das den Menschen mit Speise und Trank versieht, dies gelangt in dem anderen Bilde durch Dionysos und seine Umgebung, durch den Gott der schwellenden Kraft der Vege-

[1]) Vgl. über ursprüngliche Bedeutung und Analogien der Harpyiensage Mannhardt, Wald- und Feldkulte II, S. 90 f.

[2]) Vgl. hierüber v. Duhn a. a. O.

[3]) An der Inschrift derselben hatte schon P. Herrmann, de Horarum apud veteres figuris (Berl. Diss. 1887), p. 20 Anm. mit Unrecht gezweifelt.

[4]) Flasch in Archäol. Ztg. 1880, S. 139.

tation zu einer Darstellung, die dem Künstler Gelegenheit zu freiester Entfaltung seiner Phantasie bot.

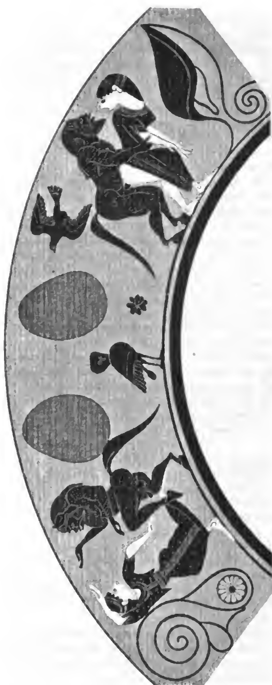
Bevor wir zu diesem Bilde übergehen, verweilen wir noch einen Augenblick bei den Horen. Sie erscheinen hier in der Zweizahl so wie an mehreren anderen antiken Denkmälern verschiedener Zeiten und wie vor allem am östlichen *Parthenongiebel*. Ich benutze diese Gelegenheit, um zu meiner Behandlung dieses Giebels und der Deutung der Horen in demselben, die ich Meisterwerke der griechischen Plastik S. 247 f. gab, eine Verbesserung mitzuteilen. Wie ich kürzlich an den Originalen im Britischen Museum beobachtete, sitzen die Horen nicht, wie ich mit anderen früher a. a. O. annahm, auf Thronen, sondern ihre Sitze sind sehr treu und deutlich nachgebildete hölzerne Truhen oder Kasten, genau von der Form wie sie auf den attischen Vasen des fünften Jahrhunderts so oft neben den Frauen dargestellt sind und ohne Zweifel ihre selbstgesponnenen Tücher u. dgl. enthalten. Am Parthenon sind auch die Deckel und ihr Scharnier deutlich angegeben; auf die Deckel haben die Göttinnen Tücher gelegt, auf denen sie sitzen. Die beiden Kasten stehen nicht mit der gleichen Seite nach vorne gerichtet. Die Kasten beziehen sich auf die Horen als die spinnenden und webenden Frauen, als welche sie wie die Moiren gedacht wurden.

Dichtes Epheugeranke im Rücken der Erichtho giebt die Grenze des bakchischen Bildes nach links hin, während es nach rechts durch die schon erwähnte Mauer abgeschlossen ist, an welcher ein Löwenkopf angebracht ist, der Wasser speit (das aber nicht angedeutet gewesen zu sein scheint) in ein davor stehendes Becken. Es ist ein Brunnenhaus. Neben dem Kopfe wächst Weinlaub mit Trauben heraus. Auch am linken Ende des Bildes strömt Wasser (das wieder zu supplieren ist) aus einem Löwenkopfe, der hier von vorne gesehen wird; allein dieser befindet sich nicht an einem festen Bau, sondern mitten im Epheugeranke neben einer Palme; auch steht kein festes Becken davor, sondern nur eine tragbare kleinere Schüssel auf einem ringförmigen Untersatze.[1] Es ist eine Quelle im Freien gemeint, wo an felsiger Wand der Epheu rankt, die Mündung der Quelle aber gefasst und mit einem Löwenkopfe geziert ist. In einiger Entfernung steht eine zweite Palme. Bekanntlich liebt die Palme die feuchten Orte und wächst gern neben Quellen empor. Die Palmen sind so gut gezeichnet, dass man Naturanschauung bei dem Maler voraussetzen muss. Seine Heimat braucht aber deswegen sicher nicht südlicher als etwa auf den Kykladen gesucht werden. Die berühmte Palme auf Delos war auf jenen Inseln gewiss nicht die einzige. Heute wächst an dem einen Orte auf der Insel Ägina, wo noch eine spärliche Quelle aus dem Boden dringt (unterhalb Paläochora), eine prächtige Palme. Einen solchen Fleck hatte der Maler im Sinne.

Das Bild ist nach den oben beschriebenen beiden Endpunkten zu gerichtet, zerfällt also in zwei Teile. Nach rechts hin zu dem Brunnenhause bewegt sich das wunderbare Viergespann, das den Wagen des grossen Gottes zieht, dessen Macht hier gefeiert wird, des *Dionysos* und seiner Gemahlin *Ariadne*. Von dem Namen des Gottes ist ein Rest . . υσος noch erhalten; das Sigma ist hier nicht vier-, sondern dreistrichig gebildet. Dionysos kommt wohl auch auf attischen schwarzfigurigen Vasen zu Wagen vor; allein da bedient er sich des gewöhnlichen

[1]) Vgl. über diesen Gerättypus meine Ausführungen in Olympia IV, die Bronzen, S. 136.





Viergespannes von Rossen ganz wie andere grosse Götter. Hier aber hat er die ihm heiligen und ihm untergebenen Tiere, den Löwen und den Panther, und dazu zwei Hirsche des Waldes zu einem phantastischen Gespanne geschirrt. Man erinnert sich der auf einer gewissen Klasse altionischer Goldringe aus Etrurien vorkommenden wunderbaren Gespanne (vgl. meine Antike Gemmen Bd. III, S. 85). Zu beachten ist, dass die Hirsche nicht Damhirsche sind, wie sie die kleinasiatisch-ionischen Denkmäler durchweg zu zeigen pflegen, sondern Edelhirsche des europäischen Typus. Das Wagenrad hat nicht vier, sondern acht Speichen, wie dies auf ionischen Bildwerken gewöhnlich ist. Dionysos trägt den ionischen weissen Linnenchiton und den Mantel darüber, der schon Faltenlinien zeigt. Er hält Zügel und Kentron; seine Gemahlin steht ruhig neben ihm.

So feierlich und gehalten dies göttliche Paar gebildet ist, so übermütig verwegen hat der Künstler des Gottes Gesinde gebildet. Ein frecher ***Silen*** — pferdehufig nach ionischer Art wie alle seine Genossen auf dieser Vase — hält sich am Horn eines Hirsches und an der Wagen und Joch verbindenden Stange fest und macht, zu seinem Herrn umblickend, die unanständigste Gebärde, ja mehr als dies. Dass er so klein gebildet ist, kommt nur von dem knappen Raum an dieser Stelle her und hat denselben Grund weshalb Dionysos so klein ist im Verhältnis zu dem links von ihm gebildeten Silen, dessen Figur den Raum bis oben füllen musste. Vor dem Gespann an der Brunnenschale steht ein zweiter ***Silen***, der eine weissgemalte, mit Streifen gezierte kleine Schüssel unter den Wasserstrahl hält, dabei aber hüpft und jauchzt und zu dem Herrn umblickt.

Ihre eigenen Wege gehen zwei andere ***Silene***, mit welchen die zweite Hälfte des Bildes, die nach links hin, beginnt. Sie sind beide am ganzen Körper behaart gebildet. Unter den Palmen an der Quelle kauern drei ***Nymphen***, die ihre Gewänder abgelegt und an Nägeln aufgehängt haben, die an der felsigen Wand zu denken sind. Sie haben die Haare aufgelöst und sind im Begriffe sich zu waschen. Die mittlere lässt mit der erhobenen Rechten wie es scheint Wasser aus einem Schwamme über die Haare rieseln, die rechts scheint den Körper mit den Händen zu reiben, die links will eben in das Becken langen, wendet sich aber um zu ihren Genossinnen; sie hört wohl etwas rascheln. Denn von rechts nahen gar leise vorsichtig schleichend die geilen Silene, deren Ausdruck in der ganzen Haltung sowohl wie im Kopfe von eminenter Lebendigkeit ist. Ein fliegender Vogel darüber dient wesentlich nur der Füllung des Raumes.

Die ***Aussenseiten*** der Schale (auf S. 209 und 216/17) spinnen dies Thema weiter. Hier erscheinen einerseits — es ist die Seite, wo menschliche Ohren neben den Augen gebildet sind — zwei tanzende Paare von Silen und Nymphe, andererseits — es ist die Seite mit den tierischen Ohren neben den Augen — zwei Paare, welche die Verse des alten homerischen Hymnos auf Aphrodite illustrieren τῇσι (nämlich Νύμφῃσι) δὲ Σειληνοὶ . . . μίσγοντ' ἐν φιλότητι μυχῷ σπείων ἐροέντων. Eule, fliegender Vogel und einige Rosetten, letztere sehr ähnlich denen auf chalkidischen Vasen, dienen zur Füllung des Raumes.

Die grossen Augen, welche den Hauptteil der Dekoration der Aussenseiten bilden, sind ein unzweifelhaft aus dem Ägyptischen entlehntes Motiv. In Ägypten sind die beiden Augen ein altes, unheilabwehrendes Symbol, das besonders an Grabstelen oben angebracht zu werden pflegte. Die archaische ionische Kunst hat wie so vieles auch dieses Motiv aus Ägypten entlehnt und zu den übrigen



Griechen gebracht. Griechisch ist die Zufügung von Ohren und Nase zu den Augen.[1]) Unser Maler war aber damit noch nicht zufrieden; er verlangte noch nach einem dekorativen Mittelpunkte über der Nase; er wählte auf der einen Seite eine Panthermaske[2]), auf der anderen eine Palmette, deren offener Blattfächer zu beachten ist.

Was nun den Ort betrifft, wo unsere Schale gemacht wurde, so haben wir schon zu Anfang bemerkt, dass wir nur sagen können, es sei ein Ort gewesen, wo man ionisch gesprochen und geschrieben; ferner ein Ort, der mit Athen und Chalkis in enger Berührung gestanden habe; denn es bestehen viele Beziehungen, welche die Töpferei dieser beiden Staaten mit unserer Schale verbinden. Man kann zunächst an die kleinasiatische Küste Ioniens sowohl wie an die Kykladen denken. Die von uns konstatierte Thatsache, dass die Schale o für den langen O-Laut braucht, sowie dass sie die Aspiration mit H schrieb, genügt nicht zu zweifelloser Bestimmung, doch weist sie entschieden eher auf die Kykladen als auf Kleinasien. Mehr Gewicht wird aber dem Umstande zukommen, dass wir bisher gar keine sicher kleinasiatisch-ionischen schwarzfigurigen Vasen kennen, welche die Technik unserer Schale, d. h. den schönen warmroten Thon mit stark glänzendem Firnis zeigen. Dagegen teilt die Schale eben diese Technik mit der chalkidischen und mit der attischen Fabrik. Die auch sonst nachweisbare enge Beziehung zu den letzteren Fabriken wird auch eher auf eine örtlich nähere Gegend, also auf die Kykladen, als auf das fernere Kleinasien weisen. Am entschiedensten aber spricht, wie wir oben schon andeuteten, der Edelhirsch



[1]) Auffällig ist, dass Böhlau, der über die Herkunft der Augen a. a. O. handelt (vgl. auch Löschcke a. a. O. und Dragendorff, Thera II, S. 216. 217), des ägyptischen Ursprunges gar nicht gedenkt, der den älteren Archäologen doch nicht entgangen ist. Böhlau scheint irrtümlicherweise zu meinen, das Ursprüngliche sei ein ganzes Gesicht gewesen, das nur abgekürzt worden sei. Allein es ist offenbar, dass an den griechischen Denkmälern Nase und Ohren nur gelegentliche und unwesentliche Zuthaten sind und dass das Wesentliche und typisch Überlieferte nur die grossen Augen sind. Diese aber sind als Typus in Ägypten altheimisch.

[2]) Vgl. über dies Motiv in archaischer dekorativer Kunst ionischer Art Olympia IV, die Bronzen. S. 106, 161 f.

gegen Kleinasien; denn wenn unsere Schale in Kleinasien entstanden wäre, würden wir den Damhirsch erwarten müssen, den die sicher kleinasiatisch-ionischen Kunstwerke durchweg an Stelle des Edelhirsches zeigen.

So neigt sich die Wagschale auf die Seite der Kykladen. Unter diesen aber dürfte wohl *Naxos* den meisten Anspruch haben als grosse, wohlhabende Insel, die den Weinbau und den Kultus des Dionysos besonders pflegte.[1]) Die Schreibweise unserer Schale, die Aspiration mit H, das o für den langen O-Laut, auch das neben dem vierstrichigen vorkommende dreistrichige Sigma sind gerade Züge, die für Naxos bezeugt sind.

Für Naxos spricht auch unsere Forderung, dass der Ort mit Chalkis ebenso wie mit Athen in enger Verbindung gestanden habe. Denn eben dies ist für Naxos bezeugt. Diese Insel scheint sogar in alter Zeit von Chalkis abhängig gewesen zu sein; und von nahen Beziehungen zu Athen wissen wir wenigstens aus pisistratischer Zeit. Ein Teil der Anhänger des Pisistratos, die ihm halfen die Herrschaft in Athen wiederzugewinnen, waren Naxier. Zum Danke dafür verhalf Pisistratos dann dem mächtigsten seiner naxischen Anhänger, dem Lygdamis, zur Tyrannis auf Naxos.

Die Zeit der Ausführung unserer Schale darf man nach dem Stile — wobei die Faltengebung der Mäntel besonders ins Gewicht fällt — kaum vor die Mitte des sechsten Jahrhunderts setzen. Sie ist gewiss nicht älter als die skulpierten ephesischen Säulen, die Kroisos stiftete.

Die Fabrik, der die Schale angehört, wird nur kurze Zeit in Thätigkeit gewesen sein; denn unter der Menge der uns erhaltenen Vasen giebt es nur ganz wenige, die wir dieser selben Fabrik zuweisen können, und diese wenigen gehören derselben Zeit an wie unsere Schale; von einer Entwicklung der Fabrik haben sich uns keine Spuren erhalten.

Bis jetzt sind es auch nur einige Schalen von der gleichen Form und Dekoration wie unsere Phineus-Schale, welche der gleichen Fabrik haben zugewiesen werden können.[2]) Doch sind dies alles relativ kleine unbedeutende Stücke, die kein Innenbild, sondern nur einzelne Figuren aussen zwischen den Augen zeigen. Das Beste unter ihnen ist eine von mir seiner Zeit für Berlin erworbene Schale, die in ihrer guten Erhaltung zeigen kann, wie die Phineus-Schale einst ausgesehen haben muss.[3]) Die tanzende Nymphe und der tanzende Silen, die zwischen den Augen erscheinen, gleichen mit geringen Abweichungen den Figuren der einen Gruppe an der Aussenseite der Phineus-Schale. Gewiss haben auch die Frauen auf letzterer einst rotgemalte Lippen und auf der Wange den roten Tupfen gezeigt, den die Nymphe hier trägt; man hat ihn als »Schönheitspflästerchen« bezeichnen wollen[4]), gewiss mit Unrecht; er bedeutet, wofür alle Analogien sprechen, nur die erhöhte rötliche Farbe der Wangenmitte. Auf den wenigen anderen Schalen der

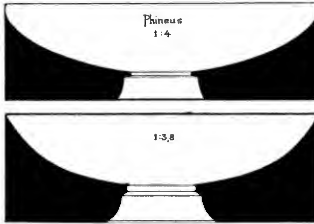
---

[1]) An Naxos dachte auch Endt a. a. O. S. 37. Böhlau a. a. O. S. 95 schlug dagegen Teos vor.

[2]) Es ist das Verdienst von Böhlau und Wolters, eine Anzahl dieser Schalen zusammengestellt zu haben: Athen. Mittheil. 1900, S. 40 ff.

[3]) Von mir kurz beschrieben Archäol. Anzeiger 1895, S. 35, 23: abgebildet bei Endt, Beiträge S. 35, Fig. 15; Athen. Mitth. 1900, S. 50 f., Fig. 10, 11.

[4]) Böhlau a. a. O. 52.



Fabrik erscheinen entweder ebenfalls Silene[1]) oder der Kopf der Athena mit den oberen Enden von Rückenflügeln[2]) oder endlich gar nichts Figürliches.

Es giebt einige attische Schalen, die in der Dekoration aufs engste mit den erwähnten Schalen der »Phineus«-Fabrik zusammenhängen. Allein bei genauerer Betrachtung unterscheiden sie sich so stark von den echten »Phineus«-Schalen, dass eine Verwechslung nicht möglich ist.[3]) Schon ihre Form ist verschieden. Alle Schalen der »Phineus«-Fabrik haben einen überaus fein empfundenen Umriss; ihr oberer Teil macht eine sachte Biegung, so dass der Kontur ganz dem des Echinus eines archaischen dorischen Kapitelles gleicht. Diese Umbiegung des oberen Teiles ist allen attischen Exemplaren fremd, auch denen, die sonst den Phineus-Schalen durchaus gleichen. Ich lasse zur Vergleichung beistehend oben den Kontur der Phineus-Schale über den der Schale München 553 setzen, die Böhlau als attische Kopie mit unter sein Verzeichnis der »ionischen Augenschalen« gesetzt hat (Ath. Mitth. 1900, S. 55, No. 7; S. 56, Fig. 15). Der Fuss stimmt zwar ebenso wie die

[1]) Im Verzeichnisse Böhlaus No. 3, 4.

[2]) Ebenda No. 5, 6. — Zur geflügelten Athena vgl. meine Antike Gemmen Taf. 6, 56; Bd. 3, S. 201, 3.

[3]) Mit Unrecht hat Böhlau a. a. O. einige dieser attischen Schalen in sein Verzeichnis der »ionischen Augenschalen« aufgenommen, wenn auch nur als zweifelhafte Originale, indem er die Möglichkeit, dass sie attische Kopien seien, offen liess. Eine schärfere Trennung, auf genauere Beobachtung der technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten gegründet, wäre hier am Platze gewesen. Von Böhlaus Verzeichnis sind nur die No. 2, 3, 4, 5, 6, 8, 12, 13 wirklich aus der Fabrik der Phineus-Schale; die übrigen sind (nur über No. 9 kann ich nicht urteilen, da ich das Stück nicht kenne) attisch, in Form, Stil und technischen Details von jenen verschieden; unter ihnen stehen nur No. 7 und 10 in engerem Zusammenhang mit den »Phineus«-Schalen, die anderen haben gar nichts Näheres mit diesen zu thun und sind in der Form und Dekoration von ihnen gänzlich verschieden, den gewöhnlichen attischen gleich. Bei No. 11 ist zu bemerken, dass der Fuss nicht zu der Schale gehört; er ist zurechtgeschnitten und fälschlich eingesetzt. No. 14—17 sind ganz attisch und ohne jede nähere Beziehung zu den »Phineus«-Schalen; doch No. 13 ist ein treffliches echtes Stück, das nur durch einen ihm fremden, von einer attischen »Kleinmeister«-Schale stammenden Fuss entstellt worden ist; Böhlau hat dies nicht bemerkt und die Schale fälschlich als eine »anderer Form« aufgeführt; es ist der Fuss des Phineus-Schalen-Typus zu ergänzen. No. 12 ist ein zwar echtes, aber etwas geringeres Stück, mit einem echten abweichenden echinusförmigen Fuss; die Augen sind etwas anders und weniger gut als sonst gezeichnet.

Dekoration ganz mit den »Phineus«-Schalen, allein der Kontur ist ein anderer; er entbehrt gänzlich der feinen Empfindung der Form, die jene zeigen. Auch sonst sind die attischen »Augen-Schalen« durchaus gröber und geringer und halten nicht entfernt den Vergleich mit den echten »Phineus«-Schalen aus.

Gefässe anderer Formen, die sicher unserer vermutlich naxischen Fabrik der »Phineus«-Schalen zuzuschreiben wären, sind mir nicht bekannt.[1]) Doch werden sie sich vielleicht noch finden.

Es existieren indes einige Amphoren, die hier genannt werden müssen. Sie stammen sicher aus anderen Fabriken als unsere Schalen, aber vermutlich aus lokal benachbarten, wahrscheinlich ebenfalls von den ionischen Kykladen. Sie sind nämlich sicher ionischer Herkunft, zeigen aber die Technik mit dem schönen warmroten Thon und starkglänzenden Firnis wie die chalkidischen und attischen Vasen, eine Technik, die den sicher kleinasiatisch-ionischen durchaus fremd ist. Eine dieser Amphoren, die stilistisch und technisch den attischen besonders nahe steht, ist auf Grund ihrer Inschriften von Kretschmer wohl mit Recht der Insel Keos zugewiesen worden.[2]) Eine andere zeigt allgemein ionische Inschriften, aber einen dem chalkidischen sehr nahe stehenden Stil[3]); sie wird gewiss auch von einer der Kykladen stammen, und dasselbe vermute ich von einigen anderen Amphoren ohne Inschriften, die wieder einen anderen, aber sicher ionischen Stil mit chalkidisch-attischer Technik verbinden.[4]) Diese rege keramische Thätigkeit auf den Kykladen scheint indes nur ganz kurze Zeit — um und bald nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts — gedauert zu haben. Sie ward bald erdrückt von der Übermacht der athenischen Fabrikation.

An geistreicher Lebendigkeit kommt indes nichts unserer Phineus-Schale gleich. Auch die chalkidischen Arbeiten erscheinen daneben schwerfällig und plump, und die attischen gar steif und trocken. Wir können nicht genug beklagen, dass wir nicht mehr besitzen von dieser Art. (A. F.)

---

[1]) Die Kyathoi und Mastoi mit Augendekoration, die Böhlau a. a. O. S. 79. 1; 95 der »Phineus«-Fabrik zuweisen möchte, sind indessen sicher attisch.

[2]) Kretschmer, d. griech. Vaseninschriften S. 59. Monum. d. Inst. 6, 78. Pottier, vases antiques du Louvre II, p. 68, E 732, pl. 54. Pottier giebt eine ausführliche Beschreibung der Vase, bemerkt aber eine Hauptsache nicht, die für ihre Beurteilung von grösster Wichtigkeit ist: der Hals, die Mündung und der Fuss der Vase sind fremd! Der Hals ist der einer gewöhnlichen später schwarzfigurigen attischen Amphora. Zu einer sicheren Gruppierung der Vasen werden wir erst gelangen, wenn man allgemeiner, wie ich es zuerst im Berliner Katalog gethan, den Zustand der Vasen genau kritisch untersucht, bevor man sie zu bestimmen unternimmt. — Pottier nennt im Catal. des vases du Louvre I, 511 und 542 die Amphora mit der stilistisch von ihr stark verschiedenen Phineus-Schale zusammen als von ionischen Meistern in Attika ausgeführt.

[3]) Gerhard, auserl. Vasenb., Taf. 205, 3. Vgl. Kretschmer, griech. Vaseninschr. S. 57. Endt, Beitr. S. 38.

[4]) a) Northampton-Amphora, Gerhard, auserl. Vasen 317/18. — b) München 583; Jahrb. d. Inst. 1890, S. 143, 146; der vorigen in Form und Technik besonders nahe. — c) München 573, Wiener Vorlegebl. 1890/91, Taf. 12, 1. — Diese drei Amphoren verbindet Endt, Beiträge S. 21 mit anderen, die schon durch ihre Technik völlig verschieden sind, und weist sie willkürlicherweise Klazomenae zu. Fälschlich hat man auch a) mit einer gewissen Klasse von Deinoi der gleichen Fabrik zugewiesen, die aber technisch zu verschieden sind (Böhlau a. a. O. 84; vorher Pottier und Endt).

Die Technik

Schon im Brennofen hebt das böse Geschick der Vase an, denn trotzdem, dass ihr eine Stichflamme stark zusetzte, ist ihr Brand ein zu leichter. Dadurch bröckelte der Thongrund bei der ungeschickten Behandlung, der sie immer wieder ausgesetzt war, vollständig ab. In Stücke ging sie, wie verschiedene Klammerlöcher zeigen, schon im Altertum. In der Neuzeit wurde sie mehrmals zerbrochen und von ungeschickten Restauratoren wieder zusammengesetzt, zuletzt von Sittl misshandelt. Nach dem Auseinandernehmen der 37 Scherben, die bei dem Zusammensetzen früherhin vielfach »zurechtgeschnitten« wurden, zeichnete ich die Vase nach den einzelnen Stücken. Die überaus mühevolle Arbeit ergab, von wenigen Details abgesehen, das ganze Bild in seiner ursprünglichen Erscheinung.

Der Firnis der Vase zeigt gleichmässige Schwärze. Die weisse Deckfarbe ist gänzlich verschwunden; von der roten bemerkt man nur hin und wieder in Ritzlinien kleine Restchen. Während jene den Grund überall gleichmässig angegriffen hat, ist dieser durch die rote Farbe je nach Einwirkung der Flamme verschieden gefleckt. Und zwar zeigen sich auf der linken Seite des Bildes die Stellen matter als die der weissen Farben, gegen die Mitte zu heben sie sich von dem Grunde beinahe gar nicht mehr ab und auf der rechten Seite, wo eine Stichflamme auf die Unterseite stark einwirkte, treten sie stark glänzend aus dem matteren Grunde hervor.

Bei der Abbröckelung des Tongrundes wurden mehr oder weniger auch die Konturen der Zeichnungen verletzt, doch lassen kleine Erhöhungen vielfach noch die ursprünglichen Grenzen erkennen. Die Ritzlinien zeugen, wie überhaupt die ganze Darstellung, von flotter Arbeitsmanier gegenüber der etwas pedantisch-sorgfältigen der François-Vase. Während bei dieser die weissen Flächen teilweise nicht untermalt waren, sind sie es hier alle. Bei jener waren die Innenzeichnungen wie die Umrisse der weissen Körperteile sehr gewissenhaft in hellen Firnislinien ausgeführt, hier blieben die Umrisse fort und die Innenzeichnung wurde eingeritzt. Dafür spricht nicht allein die ganze Erscheinung dieser Linien im schwarzen Firnis, sondern es liegen auch direkte Beweise vor: Bei den Augen der Frauen sind durchgehends die eingeritzten Augenränder noch erhalten und in diesen sitzt aufs Genaueste passend die Iris, sich hell vom Grunde abhebend. Solche Korrektheit der Übereinstimmung würde nicht möglich sein, wären die Augenränder aufgemalt gewesen.

Auffallend sind bei der Vase die vielen weichen Ritzlinien als Innenzeichnung schwarzer Flächen, wie sie bei der François-Vase nur einmal in den Kanneluren der Säulen des Thetishauses vorkommen. Besondere Bedeutung liegt ferner im Auftreten der Relieflinie bei den gerade gezogenen Zügeln der Pferde und dem Stabe des Dionysos. Das Relief ist noch wenig ausgeprägt.

Die Kline des Phineus nimmt genau die Mitte des Bildes ein.

Bei der Bedeutung des Vasenbildes ist es notwendig, das Besondere der einzelnen Figuren hervorzuheben. Wir beginnen auf der linken Seite: *Harpyien.* Die erste ist stark beschädigt. Wie überall, betrifft dies besonders das Gesichtsprofil. In der linken Hand hielt sie eine mit Fuss versehene Schüssel, von der links noch eine kleine Kontur wahrnehmbar ist. Ebenso ist noch ein Fleck von roter Bemalung des oberen Randes erhalten, und auf den Fuss deutet der nur bis

zur erhaltenen Hand gehende Mittelstreif des Gewandes. Durch Hals und rechte Hand der Figur gehen breite Brüche.

Bei der zweiten Harpyie sind der Kopf, die Brust, das vordere Ende des rechten Ärmels und der rechte Unterschenkel sehr zerstört. Die Kopfbinde hatte eine Teilung durch einen weissen Farbstrich. Aus der Haltung der linken Hand geht hervor, dass auch diese Harpyie ein Gefäss trug. Die Tupfen des Gewandes sind weiss aufgesetzt. Die Schwungfedern der unteren Flügel haben weiche Ritzung. Dasselbe ist auch bei den Mittelfedern der oberen der Fall, doch scheinen diese rot übermalt gewesen zu sein.

Der erste der *Boreaden* ist bis auf die Fingerspitzen der rechten Hand vollständig erhalten. Kopf und Gesicht hatten keine Deckfarbe. Wie bei den Harpyien die hinteren Flügel, so haben hier die vorderen weissen Längsstreifen. Weiche Ritzung haben die Schwungfedern der Rückflügel. Die zweite Figur entspricht in allem der Zeichnung der ersten.

Die *Frauen vor Phineus* sind mit Ausnahme der unteren Partie der rechten Figur gut erhalten. Bei letzterer findet sich das Profil von der Stirne und dem Nasenrücken unverletzt. — Die Flecken der roten Farbe werden von hier ab sehr undeutlich.

Vom *Phineus* ist der Mund zerstört, ein Riss geht durch den Hals, die Füsse von Kline und Tisch sind abgebröckelt. Wenn auch die Flecken der roten Farbe im Gesicht sehr schwach vortreten, so besteht doch über die Bemalung kein Zweifel. Die Umrisse der ausgestreckten Hände sind noch deutlich zu erkennen. Die Matratze der Kline zieren zwei weisse Längsstreifen, die zuerst in einem Zuge breit aufgemalt wurden, und mittelst des Stiftes dann die Teilung erfuhren.

Die *Frau hinter Phineus* ist gut erhalten. Die rote Kopfbinde hatte eine Teilung durch einen weissen Mittelstrich. Die Locken über der Stirn sind, wie überhaupt bei allen Frauen, sehr gut erkennbar; zur scharfen Hervorhebung derselben hat der Stift sehr viel mitgeholfen.

Das Gesicht des Wasserspeiers, sowie die mittleren Blätter des Palmbaumes sind völlig zerstört.

In der Gruppe der *badenden Frauen* zeigt sich bedeutendes künstlerisches Können, das sich besonders in den Beinstellungen kundgibt. Die Konturen lassen hier noch erkennen, mit wie wenig Präzision die weisse Farbe aufgetragen war. Bei der mittleren Frau ist das Gesicht fast gänzlich verschwunden; dabei ist nicht mehr ersichtlich, ob der rechte Oberarm vor dem Gesichte noch zum Vorschein kam. Die Haltung der rechten Hand ist durchaus gesichert: Der Daumen und die Spitze des nächsten Fingers sind noch wahrnehmbar.

Bei der ersten Frau haben die herabfallenden Haare scharfen Stiftumriss, bei der zweiten sehen sie wie ausgespart aus und bei der dritten kam wiederum der Stift zur Anwendung, und zwar ist hier mittelst der Lupe deutlich zu ersehen, dass sich der Künstler die Haare nicht aufgelöst, sondern noch geflochten gedacht hat; ganz vorzüglich ist bei einem Zopfe das ungeflochtene Schwänzchen zur Darstellung gebracht. Bei den beiden ersten Frauen erscheinen die Haare gegen den Grund hell — sie trugen keine Deckfarbe — bei der letzten heben sie sich dagegen von der matten, ehemals weissen Fläche des Körpers noch matter ab, sie mussten demnach bemalt gewesen sein. Dies geht schon aus dem hinter dem

Kopfe herabfallenden Gewandzipfel hervor, der — ohne frühere Bemalung — in seiner Farbe gänzlich verschieden von der des Haares ist. Nun kann aber rote Farbe nicht in Betracht kommen, denn der Untergrund des Rot zeigt sich sonst überall gänzlich anders als der in Frage stehende. Bei der mittleren Figur sind die Schamhaare mit Firnis hoch aufgetragen.

Bei dem Palmbaum hatten die Überreste der abgeschnittenen Zweige am Ende des Stammes sowie die Stiele der Früchte rote Bemalung, die Flecken treten, wenig sichtbar, hell aus dem matteren Grunde vor. Die Blätter sind mit weicher Ritzung versehen.

Auf der Rückseite unter den *Satyrn* griff die Stichflamme die Vase am meisten an. Die Stellen des Rot leuchten jetzt so glänzend aus dem matten Grunde, dass ein ungeübtes Auge bezüglich der bemalt gewesenen Stellen grosser Täuschung anheimfällt.

Das Gesicht des zweiten Satyrs ist gänzlich zerstört (eine Restauration durfte hier berechtigt erscheinen), kleine Firnisstellen lassen auf rote Bemalung schliessen. Auch die Penisspitzen hatten diese. Die Hände, besonders die des zweiten Satyrs, sind schlecht erhalten.

Von den Figuren auf dem *Gespanne* ist der Kopf des Dionysos und die linke Hand desselben, sowie der untere Teil des Gesichtes und die rechte Hand der Frau zerstört. Das Wagenrad konnte richtig ergänzt werden.

Dionysos trug einen Blattkranz, von dem einige Ritzlinien noch erhalten sind. Sein weisses Untergewand hatte geritzte Fältelung; zwischen je zwei Knüpfpunkten auf dem Oberarm findet sich ein kleines Querstrichchen. Unten hing ein Zipfel noch etwas über den Wagenboden, doch ist das Ende nicht mehr sicher festzustellen. Der Stab hatte weiche spiralförmige Ritzung, von der am unteren erhaltenen Teil noch ein kleineres Stück zu erkennen ist. Die Zügel sind auf dem freien Tongrund abgerieben, doch zeigen kleine Erhöhungen deutlich ihren Verlauf.

Bezüglich des Frauenhaares herrscht wiederum Unklarheit. Der Firnis ist hier ebenso glänzend wie alle übermalt gewesenen Stellen der Gewänder, doch sticht er erheblich gegen den Arm des Dionysos ab.

Bei dem Gespanne wenden die rückwärtigen Tiere jeden Paares dem Beschauer die Köpfe zu. Die des Löwen und Panthers sind sehr zerstört — durch das rechte Auge des Panthers geht ein Klammerloch. Dem teilweise erhaltenen Unterkiefer zufolge sperrte der Löwe den Rachen weit auf; ein Stück Zunge ist noch erhalten, es hebt sich glänzend von den übrigen Teilen ab, geradeso, wie die Tupfen auf dem Seitenteil und oben auf dem Rücken. Die Ritzlinien an letzteren Stellen, sowie am Bauche und am vorderen Teil der Mähne sind weich. Ein farbiger Bauchstreif existierte nicht.

Eigentümlich ist wiederum, dass Kopf und Hals des Panthers glänzend erscheinen. Die Flecken auf dem Halse waren weiss, sie haben matte Färbung. Es macht sich demnach hier gerade das Gegenteil in der Art der Erscheinung gegen den Löwen geltend.

Der kleine Silen stützt die rechte Hand auf den Rücken des Löwen und hält sich mit der linken am Geweihe eines der Hirsche fest. Die Schale in der Hand des letzten Satyrs war weiss und hatte senkrechte durch Bögen verbundene Riffelung. Beide Figuren sind gut erhalten.

Der Wasserspeier trägt noch die Spuren dreier weisser Zähne. Der Knauf am Beckenfusse war rot. Von hier ab werden die Flecken wieder etwas matter.

In der Mitte der Tafel ist das *Innenbild* in seiner jetzigen Erscheinung zur Darstellung gebracht. Der übermalt gewesene Schnurrbart hebt sich glänzend ab. Glänzend erscheint auch die Iris, trotzdem es den Anschein hat, als ob die Pupille übermalt gewesen sei. Die Haare haben weiche Ritzung. Der Firnis ausserhalb des Bildes hat den matten Glanz.

Die Aussenbilder der Vase zeichnete ich schon vor etlichen Jahren für das athenische Institut. Da die Zeichnungen Genauigkeit besitzen, konnte von einer Neuanfertigung abgesehen werden. (K. R).



Ε Χ Σ Ε Κ Ι Α Σ Ε Π Ο Ε Σ Ε

TAFEL 42

SCHALE DES EXEKIAS

(MÜNCHEN)

Auch diese Schale[1]), ein Werk des attischen Töpfers Exekias, ist an den Aussenseiten mit je einem Paare der grossen, Unheil abwehrenden Augen geziert, zwischen denen eine Nase angedeutet ist und zwischen den Brauen eine Spur von Ornament. Allein den im vorigen Kapitel besprochenen »Phineus«-Schalen gegenüber erscheint diese Dekoration hier grob und leer.

Indes schwungvoll freie Zeichnung, wie sie hier erfordert ward, ist nicht Sache des Meisters Exekias. Er exzelliert dagegen da, wo die peinlichste Sorgfalt der Ausführung genügte, um Wirkung zu erzielen. Das Ornament am unteren Teile der Schale ist nur durch jene Eigenschaft von tadelloser Schönheit.

Auch die Form des Gefässes, eine etwas tiefe schüsselförmige Schale ohne Schwung des Umrisses, ist gegenüber den »Phineus«-Schalen schwerfällig und plump. Allein die Technik ist vorzüglich, der Thon von der schönsten warmrötlichen Farbe, der Firnis von höchstem Glanze und die ganze technische Arbeit von äusserster Sauberkeit. Auf dem thongrundig gelassenen breiten Fussrande hat sich der Meister in reizend sauberer Schrift verewigt: Ἐχσεκιας ἐποεσε.

Die Hauptsache an dieser Schale ist aber die Dekoration der Innenseite, bei welcher Exekias etwas Ungewöhnliches wagte, indem er das ganze Innere mit einem einzigen Bilde füllte. Und auch technisch gab er etwas Neues. Er begnügte sich nicht mit dem gewöhnlichen Thongrund, sondern bedeckte diesen mit tief ziegelroter intensiv glänzender Firnisfarbe, die dem Inneren ein überaus brillantes Aussehen verlieh. Es ist diese Technik unter den schwarzfigurigen Vasen eine vereinzelte Erscheinung. Wir sahen oben S. 98 f., dass sie im frühen rotfigurigen Stile in einem engeren Kreise wieder auftrat.

---

[1]) Aus Vulci; kam aus Sammlung Canino nach München, Jahn No. 339. Abg. Vases du prince de Canino pl. 9. Inghirami, gall. Omer. II, 259, 260. Gerhard, auserles. Vasenb. 49. Panofka, Namen d. Vasenbildner Taf. 2, 10, 11. Overbeck, gall. heroischer Bildwerke Taf. 18, 1 (die Aussenseiten). Wiener Vorlegeblätter 1888, Taf. 7, 1. Vgl. Klein, Meistersignaturen S. 40, 7.

Das Bild ist zwar mit etwas trockener Symmetrie angeordnet, fügt sich aber vortrefflich in den gegebenen Raum.

In einem Schiffe, dessen Segel vom Winde geschwellt ist, liegt der Gott *Dionysos* mit Epheu bekränzt, bärtig, den Mantel um den Unterkörper, in der Rechten sein grosses Trinkhorn. Unmittelbar neben dem Maste, von der Mitte des Schiffsbodens aus erheben sich zwei Weinreben, die sich verschlingen und nach oben ausbreiten, voll schwerer Trauben. Das Meer wird durch sieben symmetrisch angeordnete Delphine bezeichnet. Das Schiff hat den Typus der Kriegsschiffe; es ist vorne mit einem Rammsporn in Gestalt eines Tierkopfes versehen; hinten endet es in einen Schwanenkopf.

Dionysos ist hier gedacht, wie er zur See über das Meer hinaus weithin den Sterblichen den Weinstock bringt, aus dessen Früchten der Trank gewonnen wird, der des Menschen Herz erfreut. Der Wein war ein Hauptgegenstand des Handels zur See schon seit alter Zeit. In Athen war die Vorstellung lebendig, dass Dionysos als Schiffsherr das Meer befahre, den Menschen seine Gaben zu bringen (wie eine Stelle des zu Perikles' Zeit lebenden Komikers Hermippos zeigt, frg. 63 K.), ja man führte wohl gar allen Handel auf Dionysos zurück (Plin., n. h. 7, 191 *emere ac vendere instituit Liber pater*). Auch in manchen Sagen tritt eine nähere Beziehung des Dionysos zum Meere hervor, und in Pagasai scheint Dionysos mit dem Beinamen πελάγιος »der vom Meere« verehrt worden zu sein.[1])

Das prächtige Bild hat Exekias schwerlich erfunden, sondern wohl entlehnt, vielleicht eben von einer der vermutlich naxischen Augenschalen, von denen wir zur vorigen Tafel handelten. Auf einer weinreichen, dem Kultus des Dionysos ergebenen Insel wie Naxos möchte man sich das Bild ohnedies am liebsten entstanden denken.

Auf den Aussenseiten hat Exekias den Raum neben und zwischen den Henkeln mit Heldenkämpfen aus dem geläufigen Vorrate von Typen der archaischen Kunst gefüllt. Die beiden Bilder sind mit der grössten Exaktheit und Sauberkeit gezeichnet; allein sie sind gänzlich leblos und steif. Jederseits drei vordringende Helden; am Boden ein Gefallener. Auf der einen Seite ist dieser nackt; er liegt auf dem Rücken und wird von einem der Helden am Arme herübergezogen. Er gehört wohl zu der Partei links, die den Leichnam retten will. Auf der anderen Seite erscheint der Gefallene in weissgemaltem Lederkoller, Chiton, Beinschienen und Helm; er ist nach vorn gestürzt, die Linke ist geballt, die Rechte ausgestreckt. Der eine der Helden rechts, von dem der vorgestreckte Ellenbogen sichtbar wird, ist zur Abwechslung nicht lanzenwerfend, sondern das Schwert aus der Scheide ziehend gedacht. An den kurzen Chitonen sind zum Teil Falten angegeben. Einige tragen über dem Panzer einen Umhang, dessen auf der Brust verschlungene Enden gefranst gebildet sind. Die Spiralen auf den Oberschenkeln, die auf attischen jünger schwarzfigurigen Vasen häufig erscheinen, stammen von Vorbildern, an denen Oberschenkelschienen angegeben waren, welche die attischen Maler nicht verstanden.[2])

---

[1]) Vgl. Ernst Maass, Διόνυσος πελάγιος im Hermes Bd. 23, S. 70 ff. Böhlau in Bonner Studien S. 135. C. Robert in Preller-Robert, griech. Mythol. I, 678, 1.

[2]) Vgl. meine Ausführungen in Olympia IV, die Bronzen, S. 160. P. Herrmann in Arch. Anzeiger 1898, S. 139. (A. F.)

Von Exekias besitzen wir noch eine Reihe anderer signierter Arbeiten; er zeichnet sich immer durch die gleiche trockene Exaktheit aus. Er gehört keineswegs in frütharchaische Zeit, sondern in der späteren schwarzfigurigen Malerei um und nach Mitte des sechsten Jahrhunderts. (A. F.)

Die Technik

Eigentümlich ist den Bildern, dass ihnen nicht allein die Vorzeichnung der Hauptumrisse, sondern auch, von einer geringfügigen Ausnahme abgesehen, die der Ritzlinien fehlt. Der Firnis ist gleichmässig schwarz; nur das Innenbild weist noch geringe Flecken auf. Der rote Wulst zwischen Fuss und Schale hat keine Abdrehung. Die darüber befindlichen Kreise und Strahlen sind von unübertreffbarer Pünktlichkeit.

Die Figuren wurden mit Firnis zuerst grundiert und erhielten dann innen eine dicke breite Kontur, so wie sie beim rotfigurigen Stile aussen erscheint. Die Ritzlinien sind mit grosser Sorgfalt eingegraben. Auch alle übrige technische Arbeit erweist sich als ausgezeichnet. Die auf den schwarzen Grund aufgetragenen Deckfarben sind fast alle noch erhalten. Aussen erscheint die Lasur in der gleichmässig rötlichen Farbe wie bei andern Vasen.

Beim Innenbild ist das Gesichtsprofil des Dionysos zerstört und ein Teil der Farbe des Segels (gewaltsam) abgerieben. Von den grossen Delphinen haben vier einen weissen Bauchstreif. Die kleinen Delphine am Schiffsrumpfe sind mit Ausnahme des Kopfes vom vorderen Fische aus dem Grunde herausgekratzt und waren mit der roten Farbe des Grundes ausgefüllt. Diese überaus glänzende, tiefziegelrote Farbe (verdickte Lasur?) fanden wir ähnlich auch bei der Münchner Euphronios-Schale verwandt; doch ist in der Art des Auftrages ein Unterschied wahrnehmbar. Bei der Exekias-Schale ist die Farbe mit dem Pinsel aufgestrichen, wobei die Kontur der Zeichnung nochmals breit und dick umzogen wurde, genau so, wie es bei dem Grunde des schwarzfigurigen Stiles üblich war. Diese Pinselarbeit tritt demnach als solche klar in die Erscheinung, während auf der Euphronios-Schale der »Anstrich« sich nicht zu erkennen giebt.

Die Schale besitzt keinen Lagerring.

Die Strahlen über dem Fusse haben Längskonturen von feinen, höchst gleichmässigen, aber zerflossenen *Reliefllinien*, ebenso sind solche auch bei den Schiffstauen in Anwendung gekommen, doch ist ihre Darstellung hier überaus ungleichmässig.

Ich bin in die Notwendigkeit gesetzt, auf die Entstehung des Reliefstriches hier nochmals zurückzukommen, da in einer Kritik des vorliegenden Werkes (Berliner Phil. Wochenschrift No. 51, 1902) F. Hauser entgegen meinen Darlegungen der »Malerfeder« zuneigt. Bei der weitgehenden Bedeutung der Sache darf eine kurze Rekapitulation nicht umgangen werden:

1. Die Malerfeder unterscheidet sich in ihrem Gebrauche wenig von dem feinen Haarpinsel. Ihre Führung untersteht keinem Zwange; auch der Eckbildung legt sie kein Hindernis in den Weg. Das Schleppen verursacht breite und ungleiche Striche.

2. Die Korrektheit der Relieflinie resultiert zweifellos aus dem Schleppen des Instrumentes, dessen Spitze in den Kopfbildungen der Linien deutlich sichtbar ist. Häufig findet sich nämlich diese Spitze, die mit der einer Borste vollkommen übereinstimmt, in den Linienköpfen eingebettet. Letztere können ohne weiteres mittelst Borste und dicker Farbe in ihrer charakteristischen Erscheinung hergestellt werden. Oft fliesst die Farbe noch etwas gegen den Kopf vor und damit tritt eine Verkleinerung der Zacken ein. Die Art, wie Hauser sich letztere entstanden denkt, kann nicht als stichhaltig erachtet werden.

3. Auch dem Ungeschicktesten ist es möglich, mühelos mit der Borste lange und feine Linien im Charakter der Relieflinien dicht nebeneinander zu setzen.

4. Beim Gebrauch der Borste bildet sich häufig an ihrer Spitze ein kleinstes Farbtröpfchen, das den »stark ausgeprägten« Kopf der Linie verursacht. Oft zerteilt sich auch die Farbe auf der ganzen Länge der Borste in kleinen Tröpfchen und nur diesem Umstande kann die »Kommalinie« entsprungen sein.

5. Die Thatsache des Schleppens des Instrumentes geht hervor: aus dem Mangel der direkten Eckbildung, dem Durchziehen der Linien anstatt dem Übersetzen bei kleinen Zwischenstellen, der Bevorzugung der wenig gebogenen Striche, der möglichsten Vermeidung von Überschneidungen und dem vielfach Fehlerhaften, wenn solche auftreten.

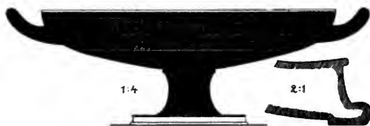
Wer mit der Borste das Leichteste, die Zeichnung eines Ober- und Unterschenkels, einübt, wird über das »Woher« des Vasenstils bald im Klaren sein.

Fern liegt es mir natürlich zu behaupten, nur die Borste kann es gewesen sein! Darüber stehen mir keine Beweise zu. Das aber glaube ich sicher stellen zu können, dass das fragliche Instrument alle Eigenschaften einer Borste besitzen musste.

Auf seine Entgegung hin sandte ich Hauser Linienproben zu; in einer gefälligen Rückäusserung konstatiert er, »dass hier in der That die Hauptsache erreicht sei«.



Bei der Drucklegung dieses Textes finde ich auf einer Münchener Vase die hier abgebildeten Pferdezügel viermal auf gleiche Weise dargestellt. Bei rascher Arbeit legte der Maler zur Zeichnung des einen Zügels die Borste auf, hob sie dann etwas ab und drückte mit einer kleinen Seitwärtsdrehung sofort den zweiten feineren Zügel nach. Das Relief zeigt deutlich, wie dabei die Borste mit ihrem vorderen Teil auf ein und demselben Platze verblieb. (K. R.)



TAFEL 43

SCHALE DES CHELIS

(MÜNCHEN)

Chelis ist ein attischer Töpfer der Zeit des frühen rotfigurigen Stiles. Wir kennen nur einige Schalen aus seinem Atelier. Die vorliegende gehört zu den besten Arbeiten ihrer Art.[1]) Die Signatur Χελις ἐποιει steht um das Innenbild geschrieben.

Die Schale zeigt an den Aussenseiten nach älterer Weise nur drei Figuren jederseits zwischen den Palmettenranken, welche den Raum um die Henkel schmücken.

Einerseits erscheint *Dionysos* im ionischen Chiton und Mantel, der quer über die Brust über die linke Schulter geworfen ist[2]), mit dem Trinkhorn in der Linken und dem Rebzweig in der Rechten. Seine Haltung ist ganz archaisch; er blickt um zu dem *Silen*, der von links kommend einen Weinschlauch bringt und ebenfalls ein Trinkhorn hält. Am Silen ist die Muskulatur in eingehender Weise mit Relieflinien wiedergegeben. Von der anderen Seite kommt eine Mänade mit Thyrsos und Krotalon. Die breit ausgreifenden Armbewegungen der Figuren füllen den Raum sehr gut.

Auch auf der anderen Seite sind die Bewegungen in diesem Sinne angeordnet. Doch ist dies Bildchen in der Erfindung viel lebendiger und origineller. Ein frecher *Silen* fasst eine *Mänade* an der Schleppe ihres ionischen Chitons; sie wendet sich um und erhebt den Thyrsos; um ihre Rechte ringelt sich eine Schlange. Eine zweite *Mänade* eilt ihr zu Hilfe; diese trägt nicht einen Thyrsos, sondern einen Baumast in der Linken. Sie hat ein Pantherfell um die Brust gegürtet. Beide tragen Hauben. Die Ausrüstung der Mänaden mit Thyrsos und Schlangen war damals noch etwas Neues. Der Körper des Silen ist auf dieser Seite ohne Innenzeichnung gelassen, so wie es der Maler Epiktet und sein Kreis gewöhnlich zu machen pflegte.

---

[1]) Aus Vulci, Sammlung Candelori, in München, Jahn No. 736. Bisher nicht veröffentlicht. Vgl. Klein, Meistersignaturen S. 117, 3.

[2]) O. Jahn war der archaische Stil noch so wenig bekannt, dass er hier, wie bei der Mänade gegenüber, den schrägen Mantelrand für einen über die Brust gehenden »gestickten Gurt« ansah.

Am ausgeführtesten ist die Figur des Innenbildes, das nach der älteren Weise nur von einem thongrundigen Rändchen umschlossen wird. Vortrefflich in den runden Raum gefügt erscheint hier ein *Silen* im Laufe mit tief eingebogenem Knie, mit Schlauch und Trinkhorn in den Händen. Hier sind nicht nur die Konturen des Körpers sehr sorgfältig und gut gezeichnet; es ist auch reichliche Innenzeichnung mit verdünnter Farbe und dem Pinsel zugefügt. Über dem Nabel sieht man die Wülste der geraden Bauchmuskeln und unter dem Nabel setzt sich die linea alba fort. Das am Bauche emporsteigende Schamhaar hat der Maler, da er in Verlegenheit war, wie er es deutlich machen konnte, ohne die Muskelzeichnung zu stören, widernatürlicherweise rechts neben die linea alba gesetzt.

Vergleicht man etwa einen der Silene der Phineus-Schale Taf. 41, so wird man den grossen Fortschritt in der Zeichnung der Figur erkennen, aber wohl finden, dass der Kopf an Ausdruck weit hinter jenem älteren Werke steht.

(A. F.)

Die Technik

Die Vorzeichnung der sehr zusammengeflickten Schale bietet nichts Aussergewöhnliches. Die Nachkorrektur ist nur geringfügig. Viele Feinheit bietet der Reliefstrich nicht, er erscheint in scharfkantiger Normalform. Mit Ausnahme der Lippen in den Aussenbildern und den aufstehenden Fusssohlen hat die ganze Zeichnung Reliefkontur, selbst die Quästchen der Gewandzipfel besitzen sie. Nur die Haargrenze am Hinterkopfe des Dionysos ist ausgespart, sonst kam an dieser Stelle die Ritzlinie zur Anwendung. Das Knie hat eigne Kontur.

Alle Linien sind mit fester, sicherer Hand aufgetragen.

Im Innenbild besteht die Muskulatur aus sehr hellen Firnislinien, aussen bei einem Satyr aus starren Reliefinien, bei dem andern fehlt sie gänzlich.

Die Lasur ist gleichmässig, der Firnis sehr schwarz.

Ein aussen befindlicher Lagerring hat gegen 34 cm Durchmesser. Der Wulst zwischen Fuss und Schale hat unten eine Abdrehung. (K. R.)

TAFELN 44 und 45

SPITZAMPHORA MIT BAKCHISCHEM THIASOS

(MÜNCHEN)

Es ist ein Prachtstück ersten Ranges, das wir hier zum ersten Male veröffentlichen.[1]) Eine Spitzamphora der Form wie sie speziell zur Aufbewahrung des Weines diente und bei Gelagen häufig mit dargestellt wird.

Das Ornament beschränkt sich auf die schwarzen Strahlen am Fusse; sonst ist aller Raum zu figürlichem Schmucke verwendet.

Am *Halse* ist jederseits eine Gruppe von *drei Knaben* gebildet, die sich im Werfen des Wurfstabes und des Diskos üben. Die Wurfscheiben sind mit Hakenkreuz geziert. Am Boden lehnen Hacken zum Auflockern des Bodens der Palästra. Oben hängt ein Schwamm nebst kugligem Salbgefäss. Den Knaben spriesst an der Wange der erste Flaum. Die Körper zeigen reiche und geschickte Innenzeichnung. Stilistisch zu vergleichen, doch nicht ganz übereinstimmend sind Werke, die man früher dem Euphronios zuzuweisen pflegte, wie Hartwig, Meisterschalen Taf. 8 (Liebling Leagros), 12 (Athenodotos), 46; Arch. Zeitg. 1884, Taf. 16 (Panaitios).

Um den *Bauch* der Vase ist ein umlaufendes Bild gelegt. Es ist so komponiert, dass in der Mitte der einen Seite Dionysos erscheint, rechts und links umgeben von je einer Gruppe eines zudringlichen Silens und einer Mänade. Die Mitte der anderen Seite nimmt ein mit dem Oberkörper in Vorderansicht erscheinender Silen ein, der die Doppelflöte bläst. Zu seinen beiden Seiten folgt je eine Mänade, die sich von ihm ab nach dem Hauptbilde zu wendet.

Die Figur des *Dionysos* folgt noch völlig dem archaischen Schema. Er hält in der Linken den Rebzweig mit Trauben, deren Umrisse durch Ritzung vom schwarzen Grunde getrennt sind. Auch an dem schwarzen Haare eines der Silene kommt die älterer Gewohnheit entsprechende Ritzlinie noch einmal vor. Dionysos hat ein Pantherfell umgeschlungen. Die *Mänade* rechts von ihm wehrt sich mit dem Thyrsosstabe gegen den *Silen*, der ihr das Gewand aufheben will: es ist die Situation von Taf. 43 in etwas späterem Momente. Der *Silen* hat ein Rehfell umgehängt. Auf der andern Seite sucht der *Silen* die *Mänade* am Thyrsosstabe festzuhalten. Beide haben Rehfelle um, die Mänade trägt eine Schlange in der Linken. Die beiden beschriebenen Mänaden tragen Hauben. Dagegen haben die *anderen beiden*, die von rechts und links heranschreiten, aufgelöstes, aber nicht langes Haar. Diese beiden Gestalten sind die gelungensten der ganzen Vase. Grossartig schön ist der Kopf derjenigen rechts (Taf. 44), eine ganz meisterhafte Zeichnung,

---

[1]) München No. 408. Aus Vulci, Sammlung Canino. Das herrliche Stück ist auffallenderweise bisher in der Literatur ganz unbeachtet geblieben.

ein Kopf voll der vornehmsten und doch frischesten Schönheit. Das glatte, nicht gelockte Haar dieser Blonden ist mit gelbbraunem verdünnten Firnis und mit feinen einzelnen Pinselstrichen gegeben. Zu der Feinheit der Zeichnung des Gesichtes gesellt sich hier der malerische Reiz. Ich wüsste kaum etwas gleich Gelungenes aus der alten Vasenmalerei anzuführen. Nicht minder eigenartig, aber gänzlich verschieden ist die andere Mänade links (Taf. 45). Sie stürmt in Raserei dahin. Hier genügte dem Künstler die Profilstellung beider Beine, an der er sonst noch festhielt, nicht; er zeichnete das rechte Bein in Vorderansicht mit verkürztem über die Grundlinie hinausragendem Fusse. Der Kopf ist zurück in den Nacken geworfen; das schwarze Lockenhaar fällt in wirrem Geringel herab; es ist eine Figur von hinreissender Gewalt des Ausdrucks; der Mund ist weit geöffnet zum jauchzenden Rufe εὐοί. In angestrengtestem Eifer dagegen bläst der *Silen* hinter ihr auf den schrillen Flöten; er zieht die Stirne hoch in horizontale Falten. Sein Schnurrbart ist mit verdünnter gelber Farbe gemalt. Von dieser machte der Maler überhaupt die reichlichste Anwendung; alle Felle, die Schlangen, die Rohrstengel der Thyrsen, der Kantharos sind dadurch lebendiger gemacht. Dies wirkt im Originale natürlich noch viel reicher als in der Nachbildung. — An zwei Stellen, wo eine Raumfüllung passend schien, ist die einfache Inschrift καλὸς eingesetzt.

Besonderes Interesse bietet die auf Taf. 44 gebotene Vergleichung der Vorzeichnung eines Teiles der einen Gruppe mit der schliesslichen Ausführung. Man sieht, welchen Einfluss auf den Stil das Instrument der Ausführung, die Borste, hatte: die Skizze der Vorzeichnung ist viel frischer und freier, indem sie der Fessel entbehrt, welche die Technik der Ausführung dem Künstler durch jenes Instrument anlegte. Man vergleiche namentlich die welligen Ränder des Gewandes.

Der Meister der Vase muss einer der grössten seiner Zeit gewesen sein. Wir können ihn leider nicht benennen. (A. F.)

Die Technik

Die vorzüglich erhaltene Vase besitzt eine reichliche, sehr entschieden aufgetragene Vorzeichnung mit folgenden Korrekturen: Der Mänade links von Dionysos war, wie in der Zeichnung auf der nächsten Seite ersichtlich, zuerst ein Vierfüssler in die Hand gegeben. Weiter zeigt die auf der Tafel zur Anschauung gebrachte Vorzeichnung wie der rechte Unterschenkel des einen Satyrs anfangs nach abwärts gerichtet war. Schliesslich giebt die nebenstehende Zeichnung die ursprüngliche Lage eines Satyrfelles an. Um den Kopf dieses, sowie noch eines anderen Felles finden sich senkrecht herabgezogene Striche, die wohl nur die Lage des Kopfes bezeichnen sollten.



Die voll und saftig gezogenen Relieflinien zeugen

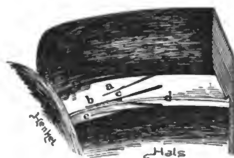
von grösster Sicherheit der Hand eines Künstlers, der wohl nicht mehr in bedächtiger, übersorgfältiger Manier befangen ist, aber doch noch mit strenger Exaktheit vorgeht. Korrekturen der Reliefumrisse sind nicht selten, unter anderm hat die Nase der schönen Mänade mit dem hellen Haare eine Kürzung erfahren. Nur die grössten Faltenstriche sind sorgfältig angestückelt, sonst sind die klar und wuchtig aufgesetzten Linien einzügig. Die Lippen der beiden Mädchen links und rechts von Dionysos haben keine Reliefkontur; eine eigne besitzen noch die Kniee. Das falsche Wegziehen von Linien über kleine Dinge hat überall eine Korrektur durch Herausnehmen des betreffenden Linienstückes erfahren. Die Saumfalten weichen oft beträchtlich von der Vorzeichnung ab. Der helle Firnis, mit dem besonders die Haare der oben erwähnten Mänade, sowie die Bärte der Satyrn sehr schön dargestellt sind, ist in seiner goldgelben Farbe von vorzüglicher Wirkung.



Die vor dem Auftrage der roten Farbe vorgenommene Ritzung erstreckt sich nur auf die Haarkontur der Satyrn und die Trauben.

Zwischen Hals und Bauch der Vase findet sich ein kleiner roter Ring, durch eine Abdrehung scharf vom Bauche getrennt. Die Lasur ist völlig gleichmässig.

Schliesslich sei noch auf ein paar Strichansätze hingewiesen, die wiederum auf das Schleppen des in Anwendung gekommenen Instrumentes zurückweisen. Der Hals der Vase ist nämlich oben durch eine starke Relieflinie abgegrenzt; bei dem Ansatze derselben kam der Maler zweimal (bei a und b auf dem untenbefindlichen Bilde) auf die nur bei umgestürzter Lage der Vase sichtbare Unterseite des Wulstes. Erst bei e kam dann die Linie zum richtigen Zug. In den falschen Ansätzen spiegelt sich deutlich die lange Spitze des aufliegenden Instrumentes, das bei a, von rückwärts abgehoben, einen kleinen Widerhaken in der Mitte erzeugte und bei b im Punkte c über die Rille d hin abgezogen wurde. (K. R.)



TAFEL 46

SCHALE DES HIERON

(MÜNCHEN)

Etwas derb und im einzelnen keineswegs sehr sorgfältig oder fein, aber ausserordentlich frisch und kraftvoll und eminent lebendig im Ausdruck sowohl der Köpfe wie der Gestikulation besonders der Hände — so dürfen wir diese bakchische Darstellung, ein Werk aus dem Atelier des Hieron, eines Rivalen des Duris und Brygos, bezeichnen. Die Inschrift des Meisters steht, wie üblich an seinen Werken, eingeritzt auf einem der Henkel Hιεροv ἐποιεσεv.

Dionysos selbst ist hier nicht dargestellt, nur der schwärmende Thiasos der Silene und Nymphen.

Das Innenbild (das auf der Tafel nach dem Originale photographiert erscheint) stellt eine sehr geschickt durch diagonale Bewegung der Figuren in den runden Raum komponierte Gruppe von Silen und Mänade dar. Das Mädchen bedient sich des Thyrsos, um den Zudringlichen von sich abzuhalten.

Auf den Aussenseiten erscheinen je drei Gruppen verwandter Art. Von den Silenen zeigt ein Teil den Typus mit der Glatze, ein Teil hat volles Haupthaar. Einige tragen das Haar in losen Locken, andere haben es hinten zusammengebunden. Alle sind mit Epheu bekränzt. Einer trägt ein Flötenfutteral, einer ein Pantherfell über dem linken Arme, ein dritter trägt eine mit Epheu bekränzte Spitzamphora auf der linken Schulter. Im Detail der Muskulatur ist der Künstler nicht eben sorgfältig; so führt er die Zeichnung von Rippen und Sägemuskel an den Seiten zu weit herab. Allein einige der Köpfe — an denen zum Teil auch die Zähne angedeutet sind — haben packend lebendigen Ausdruck.

Die Nymphen tragen alle den weiten ionischen Chiton, den sie aufgeschürzt haben, so dass ein tiefer Bausch, ein sog. Kolpos, entsteht, der vom Gürtel bis nahe zu den Knieen reicht; ausserdem hat der Chiton einen Überfall, der von der Brust bis gegen die Mitte des Leibes fällt. Einige tragen ein Pantherfell dazu; einige haben die Haare in Hauben gesteckt, andere lassen sie lose hängen und sind mit Epheu bekränzt. An den Chitonen ist der genannte Kolpos bei drei Figuren mit verdünnter Farbe und dem Pinsel behandelt. Die parallelen welligen Linien charakterisieren nach archaischer Tradition den Stoff. An den übrigen Figuren aber ist die neuere Weise eingeführt, wonach mit Reliefstrichen auch auf diesem Teile des Gewandes wie im übrigen Falten angegeben sind. Bei jenen, wo die ältere Manier angewendet ist, hat der Maler auch das dunkle Schamhaar unter dem Gewande sichtbar werden lassen.

---

[1]) Aus Vulci. Sammlung Candelori, München No. 184 (Jahn). Abg. Wiener Vorlegeblätter Serie A, Taf. 2. Vgl. Klein, Meistersignaturen S. 168, 12. Hartwig, Meisterschalen S. 291 ff.

Es ist dies nicht die einzige bakchische Schale des Hieron, die wir kennen. Allein sie ist durch Ursprünglichkeit und derbe Kraft des Ausdrucks vor anderen ausgezeichnet.[1] (A. F.)

[1]) Die Schale in Baltimore, die Hartwig, Meisterschalen Taf. 31, als unsigniertes Werk des Hieron giebt (S. 289 ff.), ist der unsrigen vielfach verwandt, doch offenbar von einer anderen Hand.

Die Technik

Die Aussenbilder, von vielfachen Sprüngen durchzogen, sind sehr ruinös. Im Innenbilde — auf der Tafel photographisch dargestellt — ist der Rücken des Satyrs restauriert. Der knappen korrekturlosen Vorzeichnung folgte eine wohl flotte, aber nicht besonders feine und keineswegs exakte Ausführung, die in ihrer Weise ganz erheblich gegen die subtile, geistvolle Arbeitsmanier des Brygos abfällt. Allerdings muss eingestanden werden, dass sich dies mehr auf die Aussenbilder, als auf das besser gezeichnete Innenbild bezieht, bei dem besonders der Mädchenkopf sich einer feineren Behandlung zu erfreuen hat.

Der Reliefstrich ist ungleich und vielfach zerflossen. Auf dem einen Aussenbilde (oben auf der Tafel) erscheinen die Frauenhaare in Reliefstrichen mit Pinseldeckung, im Innenbilde haben die Stirnlocken des Mädchens Reliefkontur. Die helle Muskulatur ist zum guten Teil abgerieben. Eigentümlicherweise sind die Rippen der Satyrn bis über die Hüfte herab fortgesetzt. Bei einem derselben hat die Augenbraue über dem Relief noch einen Pinselstrich. Durch sämtliche aufgelösten Haare ist mit dem hellen Firnispinsel einige Male flüchtig durchgestrichen. Die schöne goldgelbe Farbe des hellen Firnisses, die die Brygosbilder so vorteilhaft auszeichnet, mangelt der Hieronschale. (K. R.)

TAFEL 47

Zwei Schalen im British Museum,

die eine von Brygos signiert.

Von ganz anderer Art als die vorige Schale sind die beiden auf dieser Tafel vereinigten Werke. Mit höchster Lebendigkeit der Auffassung zeigen sie höchste Sorgfalt der Ausführung verbunden.

Beide Schalen haben dieselbe Form, mit abgesetztem Rande und mit etwas dickem Fusse. Der für das Bild verfügbare Raum ist im Verhältnis niederer als bei der gewöhnlichen Schalenform. Die eine der Schalen (auf der Tafel unten)[1] trägt auf dem Fusse aufgemalt die uns bereits wohlbekannte (vgl. Tafel 25) Signatur des Brygos Βρυγος ἐποιεσεν (hier mit vierstrichigem Sigma geschrieben). Die andere Schale[2] ist nicht signiert; allein sie ist durch so viele besondere Eigentümlichkeiten mit den von Brygos signierten Werken verknüpft, dass wir sie demselben Meister zuschreiben, obwohl sie deutliche Anzeichen eines etwas jüngeren Ursprunges an sich trägt als jene signierten. Die Übereinstimmungen sind aber zu gross und, wie mir scheint, zu persönlicher Art, als dass verschiedene Meister wahrscheinlich wären.[3] Doch ist hierüber natürlich völlige Sicherheit nicht zu erzielen.

Betrachten wir die signierte Schale zuerst. Ihr Innenbild (beistehend nach der Abbildung der Monum. d. Inst. IX, 46 wiederholt) ist ganz ähnlich dem der uns schon bekannten Iliupersis-Schale desselben Meisters (Taf. 25) und wir haben das Bild schon oben S. 117 erwähnt. Durch seine Inschriften, den echten Heroennamen *Chrysippos* (Χρυσιππος) und den dazu passenden Namen der Heroine *Zeuxo* (Ζευχσο) hat uns dies Bild schon a. a. O. den Weg zu der richtigen Erklärung des anderen, das der Beischriften entbehrt, gewiesen. Es ist ein von den Heroen geweihten gemalten oder skulpierten Tafeln (Pinakes) entlehnter Typus, der Heros mit der Heroine im Motive des Eingiessens zur Spende vereint. Der Name Chrysippos als der eines Heros ist uns noch auf einer vorzüglichen marmornen Votivtafel erhalten, wo der Heros in dem Typus des Reiters dargestellt ist.[4] Auf

---

[1]) Aus Capua. Im British Museum, s. Catalogue of vases III, Cecil Smith, vases of the finest period E 65. Hier sind auch die bisherigen Abbildungen und Besprechungen angeführt. Die erste Abbildung erschien Monum. d. Inst. IX, 46 (dazu Matz in Annali 1872, p. 294), wiederholt Wiener Vorlegebl. VIII, 6 und sonst.

[2]) Ebenfalls im British Museum, catal. E 66. Das Innenbild abg. Murray, designs from greek vases No. 44; die Aussenbilder im catalogue pl. 4 (sehr klein).

[3]) Ich habe die Zuweisung der Schale an Brygos ausgesprochen in Roschers Lexikon I, 2162, 2 und 2217, 21. Hartwig, Meisterschalen S. 443 Anm. dachte an den »Meister mit dem Kahlkopf«, was wohl nicht zutreffend war; vgl. dagegen Berl. Philol. Wochenschr. 1894, S. 145.

[4]) Vgl. meine Ausführungen in Sammlung Sabouroff, I, Skulpt.-Einleitg. S. 37 mit Anm. 4. — Den mythologischen Lexiken, Roscher wie Pauly-Wissova, ist dieser Chrysippos gänzlich unbekannt geblieben.



unserer Schale erscheint er als Krieger mit Panzer, Helm, Beinschienen und mit der Lanze; doch hat er sich ruhig niedergelassen und den Mantel umgelegt; den Schild hält ihm das Mädchen, das ihm in die Schale eingiesst. Der Chrysippos ist eine Gattungsfigur, kein Individuum der Sage; der Name ist gewählt als geläufiger dem allgemeinen Wesen der Heroen entsprechender Heroenname, und die dargestellte Handlung ist eine ganz generelle und typische.

Ganz anderer Art sind die Aussenbilder. Einerseits sehen wir vier freche *Satyrn*, die einen Angriff auf *Hera*, die grosse Göttin, die Königin des Olymp zu machen wagten, doch durch die Dazwischenkunft der Zeus-Söhne *Hermes* und *Herakles* an der Ausführung ihrer Absichten gehindert werden. Hera ergreift die Flucht, Hermes macht mit überlegener Ruhe den aufgeregten Silenen Vorstellungen, und Herakles kommt mit Bogen und Pfeil und Keule rasch heran, um zu den Worten des Hermes die wirksamere That zu gesellen. Der eine der Satyrn hat sich denn auch schon aus Entsetzen vor dem Anblick des Helden auf den Boden geduckt und kriecht vor Angst auf allen Vieren. Jeder Figur ist ihr Name beigeschrieben. Die Silene heissen Τερπον, Βαβαχχος, Ηυβρις und Στυον; sie sind

alle mit Epheu bekränzt und haben vorne kahlen Kopf. Hermes (Hερμες) trägt Petasos, Chlamys und Stiefel; das Kerykeion hält er in der Linken. Hera (Hερα) zieht den ionischen Chiton mit der Linken etwas empor, um im Laufe nicht gehindert zu sein. Ihr Chiton hat Kolpos und Überfall, über die Arme fällt ein schmaler Mantel. Herakles (Hεραχλες) ist merkwürdig durch das Kostüm; er trägt das gestreifte Trikotgewand der skythischen Bogenschützen, dazu den breiten skythischen Köcher, den Goryt; erst über jenem Trikot trägt er den Chiton und das Löwenfell, seine gewöhnliche Tracht. Es giebt noch eine zweite, zwar von Brygos nicht signierte, aber sicher von ihm herrührende Schale mit Darstellung der Gigantomachie, wo Herakles in der gleichen Tracht erscheint.[1]) Ferner kenne ich aus dem Kunsthandel eine spät schwarzfigurige Lekythos aus Athen, die Herakles als Dreifussräuber im Trikot, aber ohne Chiton und Fell zeigt. Sonst kommt diese Tracht, die ihn eben als den Bogenschützen charakterisieren soll, nirgends vor.[2])

In welchem Zusammenhange die Scene von Heras Bedrängnis hier gedacht war, ist unbekannt; in der literarischen Überlieferung ist uns nichts von dieser Geschichte erhalten.[3]) Allein es ist sehr wahrscheinlich, dass das Motiv aus dem *Satyrspiele* stammt.[4]) Denn dessen Stoffgebiet war es ja eben, den Chor der derben geilen Satyrn in lustiger Weise zusammenzubringen mit den grossen Göttern und Heroen.

Die andere Seite der Schale zeigt eine ganz analoge Scene. Hier ist es *Iris*, die von den Satyrn angefallen wird. Sie muss sich aber alleine helfen, denn *Dionysos*, der dabei steht, scheint sich nur zu freuen an dem Übermut seiner Gesellen. Allein Iris hat Flügel und wird schon sich loszureissen und zu entfliehen wissen. Die Tochter des Zeus und seine Botin ist vom Olymp herab zu den Menschen gekommen, um zu sehen, ob sie auch fleissig den Göttern opfern[5]) und um die den Göttern bestimmten Opferstücke von den Altären einzusammeln. So hat sie eben hier vom Altare das Schwanzstück eines Opfertieres geholt[6]) und will mit diesem wieder zum Olymp emporfliegen. Sie hält diesen Schwanz des Opfertieres — das gewöhnliche, auf den Altären den Göttern geweihte Stück —

---

[1]) Mein Berliner Vasenkatalog No. 2293.

[2]) Vgl. meine Ausführungen in Roscher's Lexikon I, 2154, 11.

[3]) Vgl. in Roschers Lexikon I, 2235, 34.

[4]) Dies haben schon die Gelehrten, die sich zuerst mit dieser Schale beschäftigten (Helbig und Matz) erkannt. Diese sicherlich richtige Ansicht ist später bezweifelt worden, indem man glaubte, die Satyrn seien im alten Drama wie Bocks-Pane gebildet worden. Dies war falsch; die Satyrn in Athen hatten den Silenstypus. Die alte richtige Ansicht ist neuerdings von *Reisch* in der Festschrift für Gomperz S. 459 wieder hergestellt und ausser Zweifel gesetzt worden.

[5]) Vergl. Aristoph. av. 1230 ff.

[6]) Dieses ist völlig deutlich; am Ansatze sind sogar die Haare angegeben. Die frühere Abbildung gab den Gegenstand nicht richtig, der daher falsch erklärt wurde (als Diptychon oder als Rolle oder als Salbgefäss; vgl. Helbig im Bull. d. Inst. 1872, 40, »dittico«; Matz in Annali 1872, 295, »rotolo«; Heydemann, Satyr- und Bakchennamen S. 15, Anm. 56; Max. Mayer in Roschers Lexikon II, 343, 51). Cecil Smith im Catalog des British Museum giebt richtig »oxtail« an, setzt aber mit Unrecht ein Fragezeichen dahinter. — Auf der die gleiche Scene darstellenden Vase in Berlin (Gerhard, ant. Bildw. 48; Welcker, alte Denkm. III, Taf. 16) hatte ich in meinem Kataloge No. 2591 den »Schwanz des Opfertieres« erkannt, und es war recht thöricht von M. Mayer in Roschers Lex. II, 344, 20, den Gegenstand dagegen als »ein umgekehrtes Stier- oder Bockshorn« zu erklären. Der Schwanz des Opfertieres pflegt eben in dieser Form ja regelmässig auf den Altären liegend dargestellt zu werden.

in der Linken und den Botenstab, das Kerykeion, in der Rechten. Da wird sie von den *Satyrn* angefallen und an den Armen und am Gewande vor der Brust gepackt. Das Heiligtum, in das die Göttin hier geraten ist, ist eines des Dionysos. Der Altar, von dem sie das Opferstück geholt hat, ist mit dem Epheu des Dionysos bekränzt — die drei vertikalen Striche bedeuten die üblichen Blutflecke[1]) — und hinter dem Altare steht eine niedrige breite Stufe, ein Postament, wohl eine Art Opfertisch ohne Füsse: es ist, wie man mit Recht vermutet hat, die θυμέλη, die von den Alten als Bema (Stufe) oder Altar (εἴτε βῆμα εἴτε βωμός, Poll. on. 4, 123) erklärt ward; auf die Thymele, obwohl sie eigentlich wohl zum Opfern bestimmt war, pflegten sich die Musiker zu stellen; speziell in den Heiligtümern des Dionysos scheint die Thymele üblich gewesen zu sein. Ursprünglich hatte der Zeichner indes beabsichtigt, an dieser Stelle einen mit einem Pantherfelle behängten Stuhl, den Sessel des Dionysos, zu zeichnen, diese Absicht jedoch aufgegeben und der künstlerischen Wirkung zuliebe die einfache breite Stufe, die Thymele, vorgezogen. Im Dionysosheiligtum aber lauerten, so haben wir die Scene auszudenken, im Gebüsche versteckt die lüsternen Satyrn, die nun, sowie Iris, ihre Pflicht zu thun, am Altare erscheint, auf sie losstürmen.

Es ist uns bekannt, dass es von Achaios, dem Zeitgenossen des Sophokles, ein Satyrspiel Iris gegeben hat, und in diesem mag eine ähnliche Situation vorgekommen sein. Indes dies Stück kann natürlich nicht die Quelle unseres schon kurz vor 480 v. Chr. ausgeführten Vasenbildes gewesen sein. Allein das Motiv war ein altes, im Satyrspiele wohl öfter und schon in früher Zeit benutztes. Wir besitzen noch zwei andere Vasenbilder aus der Zeit vor der Mitte des fünften Jahrhunderts, welche dasselbe Motiv, nur in einfacherer, weniger lebendiger Weise behandeln[2]), und wir besitzen ferner eine fragmentierte prächtige Vase derselben Epoche wie unsere Schale, welche eine Variante derselben Geschichte darstellt, Iris, die von den wilden und geilen Kentauren angefallen wird.[3]) Diese Thatsachen geben erst das rechte Verständnis für die bekannte Episode in den Vögeln des Aristophanes, wo Iris, um nach den Opfern der Menschen zu sehen, vom Olymp herniederfliegt und in den neuen Vogelstaat gerät und sich vom alten Peisthetairos die deutlichsten Anspielungen auf ein Schicksal gefallen lassen muss, wie es die Satyren ihr hier auf der Vase drohen; doch sie entkommt den Angreifern hier wie dort. Die aristophanische Scene wird aber erst recht verständlich, wenn wir wissen, dass es ein altes beliebtes Motiv war, dass Iris auf ihren Botengängen zur Erde von geilen Gesellen angefallen wird.

Auch auf diesem Bilde hat jede Figur ihren Namen. Eigentümlich ist, dass deutlich der Accusativ Ἶριν, nicht Ἶρις neben der Göttin steht; vielleicht ist der Name zusammenzulesen mit denen der Satyrn, die sie gepackt halten und von denen der eine heisst Λεφσις, der Nehmer, der andere Ἐχον, der Habende, nämlich Ἶριν, die Iris. Der von links herbeilaufende heisst Δρομις, der Läufer. Auch Dionysos hat seinen Namen (Διονυσος).

Iris trägt den ionischen Chiton mit Kolpos (darauf Pinsellinien) und Überfall; dazu die Haube. Bei ihr wie bei der Hera kommt das Gürtelband unter

---

[1]) Im Katalog des British Mus. fälschlich zweifelnd als Tänien bezeichnet.

[2]) Berlin No. 2591, vgl. oben S. 240, Anm. 6; ferner Luynes, vases peints 30.

[3]) Journal of hell. stud. 1, pl. 3; Roschers Lexikon II, 345.

dem Kolpos zum Vorschein. Die Satyrn sind alle kahlköpfig und epheubekränzt. Besonders kühn und energisch ist die Stellung des Echon, der über den Altar zu springen im Begriffe ist. Dionysos hat das Haar hinten aufgenommen; über dem ionischen Chiton (mit sichtbarem Gürtelband) trägt er das Pantherfell und einen Mantel. Er stützt sich auf ein Scepter. Ursprünglich hatte der Zeichner beabsichtigt, ihm einen Rebstock mit nach den Seiten ausgehenden Ästen in die Linke zu geben. In der Rechten trägt er den Kantharos, der hier schwarz gemalt ist. Eigentümlich ist die Stellung des Gottes. Er ruht auf dem linken Beine, das von vorne gesehen wird, und setzt das rechte entlastet in Schrittstellung zurück; das rechte Unterbein, das nach hinten gehen und verkürzt gezeichnet sein sollte, giebt der Maler in Profilansicht. Der Gott ist von hinten nach vorne kommend gedacht. Er wendet den Kopf nach der aufgeregten Scene mit der Iris hin.

Alle Eigenheiten des Brygos, von denen wir oben S. 121 f. gesprochen haben und alle grossen Eigenschaften dieses herrlichen Meisters treten hier glänzend hervor.

So vor allem die feurige Lebendigkeit der Figuren mit ihren heftigen stürmischen Bewegungen; dann die Kompositionsweise mit dem geschickten Ineinanderschieben mehrerer sich schneidender Figuren. Dann die Sicherheit der Zeichnung, die vortreffliche Muskulatur des Nackten, die richtigen und ausdrucksvollen Hände. Bei dem Satyr Babakchos des Herabildes hat er den linken Unterarm anders ausgeführt als er erst beabsichtigt war. Nach der ersten Skizze würde derselbe wohl vielleicht besser den Raum gefüllt haben, allein viel ausdrucksvoller sind diese geballten Fäuste mit dem nach oben gehaltenen Daumen, wenn beide Unterarme völlig parallel gehalten werden: es ist das starre Zurückprallen des Erschreckten.

Dann das Streben nach bunter Wirkung des Bildes. Auch hier wie bei der Iliupersis-Schale waren manche Details in Gold aufgesetzt; auch hier ist der verdünnte gelbliche Firnis viel verwendet; auch hier ist eine Wölbung (die des Petasos des Hermes) mit Strichen schattiert; auch hier ist viel Detail mit roter Farbe angegeben; auch hier endlich sind die Mäntel bei Hera und Hermes mit kleinen Punkten geziert. Auch die feinen schmalen Augen sind Brygos charakteristisch; nur Herakles ist durch ein mächtig rundes grosses Auge charakteristisch unterschieden.

Der zweiten Schale sind die meisten der eben erwähnten Eigentümlichkeiten auch eigen. Und dazu kommt hier noch die sonst bei Brygos bekannte Vorliebe für die Angabe von Behaarung an Brust und Bauch von Männern.

Auf der einen Seite liegt *Dionysos* ruhig gelagert, auf Kissen gestützt, den Kantharos und einen Stab in den Händen. Vor ihm tanzt ein *Sylen* oder *Satyn* und nimmt dabei ganz die Haltung eines Faustkämpfers ein, mit vorgestreckter Linken und ausholender Rechten; der Körper ist in chiastischem Sinne bewegt (indem linker Arm und rechtes Bein, rechter Arm und linkes Bein sich entsprechen). Ein zweiter *Sylen* bläst die Doppelflöte dazu. Dahinter steht ein Krater auf einem Gestell, eine Kanne daneben.

Die andere Seite stellt *Herakles* den gewaltigen Helden dar, wie er bei *Dionysos* ausruht und an Speise und Trank sich labt. Beide liegen als Freunde neben einander, auf Kissen gestützt. Dionysos hält seinen Kantharos, Herakles eine geriefelte Schale. Vor ihnen steht eine Platte mit Kuchen. Während Herakles im eifrigen Gespräche sich zu dem Freunde wendet, erspäht ein *Satyn* die Gelegen-

heit, kriecht leise auf allen Vieren heran, den Blick gespannt auf die hohen Herren gerichtet, ob sie auch nichts merken, und zieht sachte einen der schönen Kuchen von der Platte. Ein zweiter *Satyr*, der als Mundschenk zu fungieren hat, thut als ob er gar nichts merke und steht wie die reine Unschuld, wie ein braver Sklavenknabe da, den Kopf auf die rechte Schulter gelehnt, auf die er zur Unterlage die linke Hand gelegt; in der gesenkten Rechten die Kanne. Sein grinsendes Gesicht zeigt, dass seine Unschuld nur eine angenommene ist und auch er voll böser Schliche steckt. Dass er so klein gebildet ist, kommt nur vom Raume her; die ältere Kunst nahm an dergleichen keinen Anstoss. An der Wand hängt des Herakles breiter Goryt und sein Bogen.

Allein nicht nur die Köpfe der beiden Satyrn sind von eminentem Ausdruck; bewundernswert sind vor allem die Köpfe des Herakles und Dionysos in ihrer Charakteristik[1]); was der Zeichner hier mit seinen wenigen Mitteln und in der Kleinheit erreicht hat, ist erstaunlich: hier der vornehm schlaffe Dionysos mit müdem Auge, dort der kraftvolle Held mit dem durchdringenden Blick aus dem runden grossen Auge, mit dem kurzen krausgelockten Haar, dem kurzen Barte. Ja auch die Profillinie der beiden Köpfe ist eine ganz verschiedene. An Beiden aber ist der Körper mit reichlicher Behaarung gegeben. An Herakles ist überdies die Rundung des Brustmuskels durch Schattierung bezeichnet (wie der Petasos des Hermes auf der anderen Schale). Die Satyrn haben auch hier alle die Glatze und Epheukranz. Die Körper sind meisterhaft gezeichnet; allein flotter und freier und weniger peinlich im Detail als auf der anderen ohne Zweifel etwas älteren Schale. An dem diebischen Satyr hätte das linke Unterbein schräg in Verkürzung gezeichnet werden sollen; dies konnte der Meister noch nicht; er giebt es gerade von hinten gesehen.

Gewiss steht auch der Gegenstand dieses Bildes unter dem bestimmenden Einfluss des Satyrdramas, in dem Herakles eine beliebte Figur war, mit der die Satyrn gern ihre Scherze trieben.[2])

Das Innenbild der Schale (umstehend nach Murray, designs from gr. vases 44) ist unbedeutend. Es stellt einen älteren bärtigen kahlköpfigen Mann im Mantel mit Stock neben einem Stuhle stehend in flüchtiger Ausführung dar. (A. F.)

[1]) Vgl. meine Ausführungen in Roschers Lexikon I, 2162, 2.

[2]) Über die Vasen, welche darstellen, wie Satyrn dem schlafenden Herakles die Waffen zu stehlen suchen und entsetzt auseinanderfahren, als er aufwacht, vgl. in Roschers Lexikon I, 2233. — Herakles mit Dionysos in Gelage verbunden, von Satyrn bedient, kommt nach Hartwig in Jahrb. d. Inst. 1893, S. 167 schon auf einer »epiktetischen« Schale vor.



Die Technik

a) die signierte Schale des Brygos

In der Vorzeichnung des Bildes macht sich äusserste Genauigkeit geltend. Drei Änderungen fanden statt: Hinter dem Dionysos ist die Vorzeichnung eines mit einem Felle bedeckten Stuhles zu erkennen. Am Ende des Dionysosstabes finden sich rankenähnliche Linien angesetzt. Beim zweiten Satyr des Bildes mit der Hera ist die Bewegung des linken Unterarmes anders gegeben als sie in der ersten Vorzeichnung bei erhobenem Arm gewesen ist.

Der Hut des Hermes zeigt leichte, Rundung bezweckende Schraffur. Das vom Altar wegspringende Mädchen (Iris) hält in der linken Hand einen Tierschweif, dessen dickerer Teil den Eindruck eines Gefässes machen könnte, doch lässt die hier angebrachte Darstellung von Haaren über die Art der Sache keinen Zweifel zu. Der Schweif selbst hat weder Vorzeichnung noch Reliefkontur; er ist gegenüber aller übrigen Darstellung flüchtig, vielleicht erst nachträglich aufgemalt.

Die Punkte am Stabe des Hermes, der Arm- und Kopfschmuck der Hera und die Keule des Herakles waren hoch aufgetragen und vergoldet.

b) die andere Schale

Auf einer Seite ist die Oberfläche der Vase so zerfressen, dass die Zeichnung nur undeutlich noch zu Tage tritt; im übrigen sind die Bilder vorzüglich erhalten. Ihre Vorzeichnung ist sehr kräftig und ohne Änderung. Alle Konturen haben noch die Reliefinie.

Die Zeichnung ist fein und gewandt, öfters geht sie über die Fusslinie etwas herab. Die unteren Barthaare des Dionysos bestehen aus Relieflinien mit einer Deckung durch schwarzen Firnis. Die umgestürzten Weinschalen haben helle Firniszeichnung; in dieser sind auch die Körperhaare durch Punkte bezeichnet. Einmal ist zur Rundung der Brust gleichmässige Schraffur in Anwendung gekommen.

Bei aller Feinheit der Bilder macht sich in ihnen dennoch ein bedeutendes Nachlassen in der Strenge der Zeichnung gegenüber unsern andern Tafelbildern geltend. (K. R.)

TAFEL 48

SATYR-VASE DES DURIS

(LONDON, BRITISH MUSEUM)

Die Malerei dieses Gefässes, das eine uns schon von Taf. 15 und 16 bekannte Form, die des sog. Psykter, zeigt, ist signiert von dem Maler Duris (Δοριϛ ἐγραφσεν), dem wir schon zwei Vasen zugewiesen haben, die keine Signatur tragen und von dessen Eigenart wir dort schon einen Begriff gewannen (s. oben S. 78 und 114). Allein dies signierte Stück überragt jene anderen beiden ganz bedeutend; es ist wohl überhaupt das vollendetste aller uns gebliebenen Werke des Meisters.

Es scheint, dass Duris hier mit Brygos und Werken wie dessen eben betrachteter Satyr-Schale wetteifern wollte. Er holte sich die Anregung zu den tollen Satyrscenen von Brygos selbst oder doch aus demselben Kreise wie dieser. Auffällig ist auch, dass Duris hier, gerade so, wie es Brygos so gerne zu thun pflegt, wie es aber in Duris Art sonst nicht liegt, in malerischer Weise die Behaarung des männlichen Körpers von der pubes bis zur Brust hinauf mit verdünntem gelbbraunen Firnis angiebt. Auch hierin bekundet sich enge Beziehung zu Brygos gerade bei diesem Bilde.

Doch trotz fremden Einflusses giebt sich Duris' Eigenart auch in diesem Bilde sehr deutlich zu erkennen. So finden wir vor allem hier die Duris immer eigene klare und streng symmetrisch angeordnete Komposition. Zu den beiden Seiten einer Mittelfigur sind rechts und links je fünf Gestalten in genau entsprechenden Gruppen verteilt; jederseits von der Mitte eine Gruppe von drei Figuren, deren mittlere in gleicher Weise hier wie dort am Boden kauert; dann jederseits noch eine Gruppe von zwei Figuren in lebhafter, aber gleichartiger Bewegung.

Ferner ist es durchaus in Duris'Art, dass von den Figuren jede für sich eine klare Silhouette hat und sich mit allen Gliedern deutlich vom Grunde abhebt, indem Überschneidungen mit anderen Figuren nach Möglichkeit gemieden werden. Dies ist bei Brygos ganz anders. Dieser liebt im Gegenteil die sich drängenden überschneidenden Figuren.

Bei aller Lebendigkeit der Bewegungen, durch welche Duris hier mit Brygos wettzueifern sucht, kann er sein so verschiedenes Temperament doch nicht verleugnen. Dem echten Feuer des Brygos gegenüber bleibt Duris immer nüchtern klar.

Ganz in seinem Charakter ist auch die Eleganz der schlanken Figuren und die subtile Sorgfalt ihrer Ausführung, die als ganz meisterhaft bezeichnet werden muss. Die Zeichnung der Körper und Glieder ist von der grössten Sicherheit und Exaktheit und von der feinsten Empfindung für die organische Form.

---

[1]) Catalogue of vases in British Museum III, vases of finest period (Cecil Smith), No. E 768. Hier auch die frühere Literatur. Gefunden ist die Vase in Cerveteri; vgl. Bull. d. Inst. 1866, 185; abg. Wiener Vorlegebl. Ser. VI, Taf. 4.

Alle elf Personen des Bildes sind Silene oder Satyrn; auch die Mittelfigur, die sich als Herold kostümiert hat. Ursprünglich wollte Duris dies noch deutlicher machen, indem er auch für diesen Satyr den Pferdeschweif in der Vorzeichnung entwarf; bei der Ausführung liess er diesen weg; durch die Pferdeohren und den Gesichtstypus war der Satyr auch genügend deutlich gemacht. Dieser Satyr als Herold trägt nach Art des Hermes den Petasos im Nacken und eine Chlamys von dem steifen, faltenlosen, bunten Stoffe, aus dem die Mäntel der Thraker zu bestehen pflegen; dazu passen auch seine hohen thrakischen, mit Fell besetzten Stiefel. Die Linke hält den Heroldstab, das Kerykeion. Wie ein Festordner und Aufseher schreitet dieser Herold-Satyr durch die Reihen der übrigen Satyrn, die eine Aufführung von allerlei Kunststücken veranstalten. Diese Satyrn tragen zum Unterschied von ihrem als Herold kostümierten Vorsteher das Glied infibuliert mit Ausnahme zweier Genossen, bei deren einem dies einen besonderen und offenbaren Grund in der dargestellten Handlung hat. Ohne Zweifel ist der Chor dieser Satyre eben deshalb infibuliert, weil sie sich mit Ausführung von Kunststücken beschäftigen.

Rechts vom Satyr-Herold lässt einer den Kantharos auf der Spitze des Gliedes balancieren. Das Motiv kommt schon, freilich in künstlerisch geringer Ausführung, auf einer älteren Schale vor (Hartwig, Meisterschalen, Taf. 5). Ein zweiter Satyr ist im Begriffe in den Kantharos einzugiessen, der dritte balanciert einen wohl voll zu denkenden Kantharos auf der Fläche der linken Hand und hat eben die Rechte losgelassen.

Die entsprechende Gruppe links zeigt einen Satyr, dem Wein aus einem Schlauche in den geöffneten Mund gegossen wird, während ein dritter sich anschickt, auch noch aus einer Kanne dazuzugiessen.

Diesen beiden Gruppen ist es eigen, dass sie zwar formal sehr gut aufgebaut sind, dass aber bei beiden der dritte Satyr sachlich recht schlecht motiviert ist und mit den anderen zweien nichts Rechtes zu thun hat.

Die Gruppe am linken Ende zeigt einen Satyr, der auf den Händen geht (vgl. die ältere, künstlerisch aber geringe Schale Hartwig, Meisterschalen, Taf. 7) und die Aufgabe zu haben scheint, in dieser Stellung eine volle Schale auszuschlürfen. Er hat sich deshalb die Spitze des Bartes etwas aufgebunden, damit er ihm nicht in die Schale hänge. Sein Genosse hält eine leere Schale am Fusse gefasst; er ist nicht infibuliert und ithyphallisch; seine Bewegung ist formal wieder sehr gut, indem sie die Gruppe vortrefflich abrundet, allein sie hat keine klare Bedeutung.

Die entsprechende Gruppe rechts zeigt eine ausserordentlich gelungene und kühne Figur. Offenbar ist der Satyr im Begriffe sich in dieselbe Stellung zu bringen, die sein Genosse der entsprechenden Gruppe schon einnimmt: er will ebenfalls auf den Händen gehen; das rechte Bein schlägt er schon hoch empor, so dass der Fuss von unten von der Sohle gesehen wird. Vor ihm am Boden steht auch schon der Becher, den er dann in jener Stellung wird ausschlürfen sollen. Der zweite Satyr der Gruppe tanzt, die Hände nach hinten werfend; eine inhaltliche Beziehung desselben zu dem anderen, mit dem er formal wieder trefflich Gruppe bildet, ist nicht deutlich.

Die Satyrn zeigen fast alle die übliche Glatze; doch haben sie vorn um die Stirne herum meist noch einen zierlichen Haarkranz. Das lange Hinterhaar

haben sie meist in einen Schopf gebunden. Nur der Herold-Satyr und sein Genosse links haben volles Haupthaar. An den Augen sind Iris und Pupille nach der Weise des Duris durchweg als saubere Kreislinie mit Punkt gezeichnet (während sich Brygos und andere nur mit einem schwarzen Punkt zu begnügen pflegten). Das Aufgebundene des Haares im Nacken ist durch saubere Linien auf hellgrundierter Unterlage angedeutet.

Auch dieses Bild ist gewiss von den Chören des Satyrdramas inspiriert zu denken, und die Idee des als Herold kostümierten Anführers stammt vielleicht eben von da.[1]) Das Motiv begegnet noch in viel späterer Zeit: in dem berühmten Festzuge des Ptolemaios II. in Alexandrien, den Kallixenos beschreibt, gingen hinter einer Schar von Satyrn zwei Silene in Chlamys und Schuhen, von denen einer als Herold den Petasos und das Kerykeion, der andere eine Trompete trug (Athen. 5. p. 198a).

Noch ist die Inschrift Ἀριστταγορας καλος zu erwähnen, mit der hier Duris einem schönen Knaben nach Sitte der Zeit seine Huldigung darbrachte. Derselbe »Lieblingsname« erscheint auf anderen Duris zuzuweisenden Gefässen (vgl. Hartwig, Meisterschalen S. 225 ff.). (A. F.)

[1]) Vgl. Robert, Bild und Lied, S. 28, Anm. 29. E. Reisch in Festschrift für Gomperz S. 459. — Mit Recht frägt Reisch a. a. O., ob es nur Zufall sei, dass hier bei Duris ebenso wie auf der Neapler Satyrspielvase neben zehn Satyrn ein elfter durch sein Kostüm hervorgehoben ist; es mag, wie Reisch vermutet, die Gliederung des Chors im Satyrspiel zu grunde liegen.

Die Technik

Wegen der Geradstellung des Bildes musste der obere Teil der Vase, damit er vollständig sichtbar wird, um 15 mm höher hinaufgeschoben werden.

Das Bild ist sehr eingehend vorgezeichnet. Änderungen fanden ziemlich viele statt; so beim linken Satyr, der den Unterarm zuerst nach vorwärts abbog. Weitere Vorzeichnungen im schwarzen Grunde finden sich bei derselben Figur unter den Füssen, dann beim Kopfe des dritten und beim linken Arme des vierten Satyrs. Sehr viele kreuz und quer gezogene Striche umgeben die mittlere Figur. Endlich war der Schwanz des vorletzten Satyrs zuerst erhoben gezeichnet und die kleine Vase zu sehr nach rechts gerückt.

In der Zeichnung spricht sich Klarheit und Entschiedenheit aus. Unter den lebhaften Bewegungen interessiert besonders die des vorletzten Satyrs, der das rechte Bein so in die Höhe schwingt, dass die Fusssohle sichtbar wird. Die Bartspitze des ersten Satyrs ist herumgebogen.

Die Körperhaare sind teils nach malerischen Prinzipien, teils durch strengere Schraffur gegeben. Die Muskulatur lässt sich bei ihrer hellen Zeichnung sehr schwer bestimmen.

Die Ornamente, besonders die über dem Fuss befindliche Wellenranke, sind äusserst genau und zierlich aufgemalt. (K. R.)

TAFEL 49

SCHALE IN MÜNCHEN

Wir kehren mit dieser Tafel wieder zu Brygos zurück. Die Schale[1]) ist zwar nicht signiert, allein sie trägt alle Eigentümlichkeiten der aus *Brygos*' Atelier hervorgegangenen Werke, und sie ist ein ganz vortreffliches Stück des Meisters.

Sie ist zunächst technisch dadurch ausgezeichnet, dass der Maler das Innenbild auf *weissen* Grund gesetzt hat[2]). Unsere Tafel giebt das Bild photographisch wieder; allein von dem Reize der Farbe des Originales kann diese Nachbildung keinen Begriff geben. Der weisse Grund im Innern der Schale ist unterbrochen durch ein breites schwarzes Band; die weisse Bildfläche im Zentrum ist umgeben von einem ganz schmalen thongrundigen Rändchen. So wirkt schon diese Färbung des Grundes sehr reizvoll. Das Bild selbst aber zeigt eine Fülle von Nuancen der Firnisfarbe von goldigem Gelb zu Braun und zu Schwarz, die in der Photographie sich leider nicht genügend abheben (vgl. unten S. 251).

Eine *Mänade* hält einen Panther am Hinterbein, den Thyrsos in der anderen Hand. Sie hat ein Pantherfell um den Hals geschlungen und als Binde im Haare trägt sie eine lebendige Schlange, die zischend den Kopf erhebt. Über dem ionischen Chiton (mit Überfall) trägt sie das schräg umgelegte Obergewand archaischer Sitte, das nach der Gewohnheit des Brygos mit kleinen Tupfen geziert ist. Die Zeichnung ist namentlich im Gesichte von wunderbarer Feinheit und von sprühendem Leben im Ausdrucke. Der Mund ist leicht geöffnet.

Aussen sehen wir *Dionysos*, Kantharos und Rebzweig in den Händen, auf mit einem Löwenfell bedecktem Stuhle sitzen. Die Weinblätter sind rot aufgemalt. An der Wand hängt ein Schlauch, auf dem ein paar sinnlose Buchstaben stehen. Der Mantel des Gottes zeigt die bei Brygos beliebten Tupfen. Der Kopf ist mit dem des Dionysos auf der signierten Schale Taf. 47 zu vergleichen; die unsignierte derselben Tafel 47 ist in der Auffassung des Dionysoskopfes der vorliegenden Schale sehr verwandt, erweist sich aber auch bei diesem Vergleiche als deutlich jünger in der anderen geraderen Profilführung und der dünneren Nase sowie in der Haartracht.

Dionysos ist hier gedacht im Begriffe sich mit dem Oberkörper umzudrehen zu der links tanzenden *Mänade*, die eine Kanne in der Rechten hält; gegenüber rechts tanzt *eine andere* mit Krotalen in den Händen. Ein *Silen* (mit thrakischen hohen Stiefeln) macht die Flötenmusik dazu; er ist infibuliert.

---

[1]) München No. 332 (Jahn); aus Vulci, Samml. Canino. Schlecht abgebildet Thiersch, über d. hellen. bemalten Vasen Taf. 4; das Innenbild bei Wieseler, Denkm. alter Kunst II, Taf. 45, 273. Vgl. Hartwig, Meisterschalen S. 316 ff., der mit Recht bemerkte: »eine würdige Abbildung der Schale wäre dringend erwünscht«. — Die Zuweisung an Brygos habe ich schon in den Mittheil. d. Instit. in Athen 1881; S. 113, Anm. 1 ausgesprochen.

[2]) Vgl. das Verzeichnis der Schalen mit Innenbild auf weissem Grunde bei Hartwig, Meisterschalen S. 499 ff.

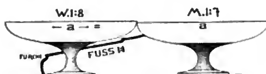
Auf der anderen Seite verfolgt ein *Silen* (der ebenfalls infibuliert und ausserdem am Bauche behaart ist) eine *Nymphe*, die ihm mit Schlange und Thyrsos droht; die Gruppe ist umgeben von zwei in wilder Begeisterung tanzenden *Mänaden*, welche den ganzen Arm mit der Hand unter den weiten Ärmel ihres ionischen Chitons gesteckt haben.[1]) Alle haben Felle umgegürtet, bei der Mänade links allein ist es ein Rehfell, bei den anderen sind es Pantherfelle.

Alles sprüht von Leben und Energie. Besonders kühn ist die Bewegung der Mänade mit den verhüllten Armen, die den Oberkörper umdreht; leider ist gerade diese Figur etwas beschädigt. — Die Buchstaben im Grunde sind sinnlos.

In Paris im Cabinet des médailles befindet sich noch eine schöne bakchische Schale, die gewiss auch von Brygos herrührt, obwohl auch sie unsigniert ist (Hartwig, Meisterschalen Taf. 32, 33, 1; Catalog von de Ridder No. 576)[2]); sie hat viel Verwandtschaft mit unserer Schale, ohne ihr gleich zu kommen; sie scheint ein etwas früheres Werk des Meisters. (A. F.)

Die Technik

Der Fuss der Schale mit der kleinen Furche am Rande stimmt mit dem der Würzburger Schale (Taf. 50) genau überein; dasselbe ist, abgesehen von der etwas geringeren Höhe der Münchener Schale, auch von allen beiderseitigen Formverhältnissen zu sagen. Hier unten sind beide Schalen, links die Würzburger, rechts die Münchener, auf gleichen Durchmesser gebracht.



Vorzeichnung und Ausführung unseres Gefässes decken sich. Eine eigene Kniekontur giebt es nicht mehr. Die Darstellung der Augen findet teilweise noch in drei Strichen wie bei der Würzburger Vase statt. Auch das Faltenschema ist analog derselben, dagegen sind die Relieflinien unserer Schale mit bedeutend mehr technischem Geschick und grösserem Schwunge den Flächen aufgesetzt. Die Stilrichtung der beiden Bilder bleibt demnach, wie aus allem ersichtlich, die nämliche, und nur die Hand des Meisters nimmt im Können zu.

---

[1]) Dies Motiv kommt bei Tänzerinnen schon auf spätschwarzfigurigen attischen Vasen vor (z. B. Berlin No. 2010).

[2]) Wenn man freilich die Abbildung bei Hartwig neben unsere Tafel legt, erscheint jene Schale abscheulich grob, leer und schlecht. Allein dies wird nur von der ganz ungenügenden Wiedergabe bei Hartwig herrühren; denn ich erinnere mich des Originales in Paris als einer besonders schönen und feinen Arbeit.

Das Innenbild der Münchener Schale ist sowohl was Zeichnung als auch Technik betrifft ein Meisterstück. Auf dem vollständig erhaltenen weissen Grunde, der in seiner Härte der Einritzung widersteht, findet sich über geringer Vorzeichnung eine Darstellung, die in ihrer Exaktheit, Feinheit und der Bravour flotter Linienführung ans Fabelhafte streift.

Auf der Tafel ist das Innenbild auf photographischem Wege hergestellt. Bei aller malerischen Erscheinung macht sich jedoch ein kleiner Fehler geltend. Das Haar ist nämlich in seiner goldblonden, überaus feinen Nuancierung viel zu gleichmässig dunkel ausgefallen und ebenso erscheinen die Falten des Untergewandes im Originale leichter und zarter.

Auf der Rückseite der Schale findet sich ein Lagering von 17,5 cm Durchmesser in starker Ausprägung. (K. R.)

TAFEL 50

SCHALE DES BRYGOS IN WÜRZBURG

Ein Bild aus dem Leben der Wirklichkeit beschliesse diese Reihe. Es stellt die Wirkungen dar, welche der Genuss der Gaben des Dionysos bei den Menschen hervorbringt: taumelnde, lärmende Freude — aber auch recht irdisches Weh und Leid.

Es ist wieder ein Werk des Brygos, das wir vor uns haben[1]), und zwar ein signiertes: auf der Unterseite des einen Henkels steht mit Firnisfarbe aufgemalt die Inschrift Βρυγος ἐποιεσεν.

Das Innenbild, das auf unserer Tafel in Photographie vom Originale, aber etwas verkleinert erscheint (der Durchmesser des Bildes beträgt am Originale 19 cm), stellt einen Jüngling dar, welcher des zuviel Genossenen sich entledigt. Er stützt sich auf seinen Knotenstock; ein Mädchen, eine freundliche Hetäre, die am Gelage teilgenommen, hält ihm mit beiden Händen den Kopf, eine Wohlthat für den armen Jungen. Beide sind mit Weinlaub bekränzt, ebenso wie alle anderen Teilnehmer des Gelages, welche die Aussenbilder darstellen. Die Photographie lässt die rotaufgemalten Blätter etwas heller erscheinen als sie in Wirklichkeit sind und als die Zeichnung der Aussenbilder sie giebt. Das schöne goldblonde Haar des Mädchens dagegen wirkt auf der Photographie viel zu dunkel. Vortrefflich im Ausdrucke sind die beiden Köpfe. Auf dem Mantel des Jünglings sieht man hier kleine Kreise statt der sonst (und an den Aussenbildern) von Brygos beliebten einfachen Tupfen. Reizend fein empfunden sind die gewellten Linien des ionischen Chitons des Mädchens. Durch das kurzgeschnittene Haar pflegt Brygos auch sonst junge Hetären zu charakterisieren.

Die beiden Aussenbilder, durch je eine schräge Palmette getrennt (vgl. Taf. 25), stellen den schwärmenden Zug, den sog. Komos, der trunkenen Teilnehmer eines Gelages dar. Der Zug bewegt sich nach rechts. Es sind zwei Hetären mit dabei; die eine dient als Flötenbläserin. Der Mann, der ihr vorantaumelt, fasst mit der Rechten in ihr Gewand, wird dafür aber von einem eifersüchtigen Genossen mit dem Stocke bedroht. Das andere Mädchen trägt eine grosse Trinkschale auf der Hand, ebenso wie der Jüngling neben ihr. Ein Mann hinter ihr hält sie am Arme fest und fasst nach der Schale. Das Mädchen

[1]) Aus Vulci, Samml. Feoli (Annali d. Inst. 1856, 83), jetzt in der Antikensamml. der Universität Würzburg, s. Urlichs, Verzeichnis, 3. Heft, 1872, S. 86, No. 346. Abgebildet: Urlichs, der Vasenmaler Brygos. Wiener Vorlegebl., Ser. 8, 5. Die Schale ist intakt erhalten. — Vergl. Hartwig, Meisterschalen S. 331 ff.

schreitet nicht, sondern steht auf dem rechten Fusse fest und stellt den entlasteten linken kreuzweis darüber; der Kolpos ihres Chitons ist nicht mit Faltenlinien in Reliefstrichen, sondern mit den Stoff charakterisierenden Pinsellinien bedeckt und es sind die Schamhaare darunter angedeutet (vgl. Taf. 46). Der Mantel, den sie auf beiden Schultern trägt, ist nach Brygos' Art fein getupft. Am Ende dieses Bildes schreitet ein Knabe mit umgewandtem Kopf (vgl. den Astyanax Taf. 25), dem der Mantel, den er mit beiden Händen hält, hinten herabrutscht.

Die andere Aussenseite (auf der Tafel unten) ist in der Ausführung noch feiner, sorgfältiger und frischer als die eben beschriebene. Auch hier ist Musik im Zuge; allein es fehlen die Mädchen; ein Knabe bläst die Flöte und ein anderer spielt die Leier (an welcher ein Speisekorb hängt, den man vom Gelage mit nach Hause nimmt). Letzterer mit seinem blonden Haar und dem keimenden Backenflaum ist eine besonders gelungene Figur. Von derb lebendigem Ausdruck ist der lärmende Mann, der nach rechts folgt, mit dem offenen Munde und der emporgezogenen Braue. Ganz anders, edler ist der Kopf des folgenden, der einen Tanz ausführt und den Mantel mit beiden Händen hebt. Die Bewegung des Flötenbläsers, der sich umdreht, ist kühn und ganz in Brygos' Art. Ein derber Geselle ist wieder der folgende, der zu singen scheint, mit gehobenem Kopfe; er ist infibuliert. Voran geht in taumelndem begeisterten Tanze ein Knabe mit gesenktem Kopfe. Ausser dem Weinblätterkranze tragen manche noch eine Binde um den Kopf geschlungen. An den Männern sind Bauch und Brust behaart gebildet. Einige tragen Schuhe. Alle haben Mäntel aus derbem Stoffe.

Auf dem Fusse der Schale sind einige Buchstaben eingekratzt.

Eine der vorliegenden nahe verwandte, aber nicht signierte Schale mit Komos-Darstellung befand sich in Sammlung van Branteghem[1]) und kam nach Kopenhagen; sie steht indes in der Ausführung tief unter der unsrigen. Ein vortreffliches unsigniertes Werk des Brygos aber, das den Tanz nach dem Gelage, aber noch in dem Saale, wo dieses stattfand, darstellt, hat Hartwig aus Sammlung Faina veröffentlicht[2]); es bietet manche Vergleichspunkte mit vorliegender Schale. (A. F.)

---

[1]) Hartwig, Meisterschalen S. 332 f. (mit Abbildung). (Fröhner), coll. van Branteghem, vente 1892, Tafel 24—27, No. 76.

[2]) Hartwig, Meisterschalen Tafel 36; S. 335 f.

Die Technik

Die kräftige Vorzeichnung enthält nur im Innenbild eine kleine Änderung: Der rechte Arm des Jünglings wurde gegen die erste Zeichnung höher hinaufgesetzt.

Der Reliefstrich ist ungleichmässig und ermangelt der Feinheit. Das Knie hat teilweise noch eigne Kontur. Die Augenränder bilden drei Striche: einen längeren oben und unten und vorn ein kleines Querstrichelchen parallel zur Stirne. Von der Muskulatur bei Armen und Beinen ist ohne Lupe fast nichts zu sehen. Die übrige helle Firniszeichnung spielt ins Rotgelbe. Sehr geschickt sind die Brusthaare mit kleinen Strichelchen und Pünktchen hergestellt. Bei der linken Frau im oberen Tafelbilde sind die Schamhaare unter dem Kleide sichtbar.

Ein Lagering ist nicht bemerkbar. (Im Brennofen standen die Schalen übereinander; eine Sache, die in der weiteren Folge noch besprochen wird.)

Das Innenbild auf der Tafel ist die Reproduktion einer Photographie; der photographische Weg wurde hier vorgezogen, weil das Bild tadellos erhalten ist und eine ebene Fläche bildet. Die Zeichnungen machen der Photographie gegenüber einen etwas schweren Eindruck, da bei ihnen die Striche nur flach wiedergegeben werden können, während in der Photographie auch das Relief der Linien mit seinem Licht und Schatten bedeutend einwirkt. (K. R.)



TAFEL 51
HERAKLES BEI BUSIRIS
CAERETANER HYDRIA IN WIEN

Die Hydria gehört zu einer kleinen Gruppe von Vasen, von der bis jetzt nicht mehr als etwa zwanzig Exemplare bekannt geworden sind.[1] Es sind alles Hydrien, die in ihrer Form, ihrer Dekoration und Technik so genau übereinstimmen, dass sie alle einem und demselben Atelier zugeschrieben werden müssen. Auch sind sie alle in einem relativ ganz kurzen Zeitraume entstanden zu denken. Einige

[1]) Die wichtigeren bisherigen Behandlungen dieser Vasenklasse sind folgende: *Helbig*, Annali d. Inst. 1865, 210 ff. *Brunn*, Probleme in d. Geschichte der Vasenmalerei, 1871, S. 28. 33 (»Nachahmungen«). *Dumont-Chaplain*, Céramiques de la Grèce propre I, p. 264 ff. *Puchstein* in Annali 1883, 183. *Studniczka* in 'Εφημ. ἀρχ. 1886, 127. *Furtwängler*, in Roschers Lexikon I, 2205, 53; 2209, 9; 2215, 7 (ionisch unbekannten Orts); *Löschcke*, Aus der Unterwelt, Dorpater Programm 1888, S. 10 (ionisch, nicht Naukratis). *Dümmler* in Röm. Mitteil. d. Inst. 1887, 64; 1888, 166 ff. (S. 179: Phokaea oder Naukratis). *C. Smith* in Journ. hell. stud. XIII, 112. *Pottier* in Bull. de corr. hell. 1892, 253 ff.; *ders.*, Catalogue des vases du Louvre I, p. 534 ff; *ders.*, Vases antiques du Louvre II, p. 65 ff., pl. 52. 53. *Hartwig* in antike Denkmäler d. Inst. II, S. 5; Taf. 28 *Masner*, Ant. Vasen u. Terrak. im österr. Mus., 1892, S. XIII f. *Löschcke* in Athen.-Mitt. 1894, S. 516 Anm. *Joh. Endt*, Beitr. zur ion. Vasenmalerei, 1899, S. 1 ff. (letztes Verzeichnis der Klasse). *Furtwängler*, antike Gemmen III, S. 90 Anm.

von ihnen sind besser und reicher — die auf Taf. 51 ist die reichste und schönste von allen —, andere sind weniger fein; allein wesentliche Unterschiede existieren nicht. Die guten Stücke scheinen alle wie von einem und demselben Manne gezeichnet, und die minder guten von seinen Gehilfen in demselben Atelier.

Man pflegt diese Gattung die »Cäretaner Hydrien« zu nennen, weil sie alle, soweit ihr Fundort bekannt ist, aus Caere stammen. Früher, wo man die archaische griechische Kunst überhaupt noch nicht verstand und für ihre Frische und Kraft keinen Sinn hatte, ja sich durch eben diese derbe Kraft verletzt zu fühlen pflegte, früher hielt man auch diese Vasen (wie Taf. 21, vgl. oben S. 96 und Taf. 41) für späte karikierte oder parodistische Nachahmungen. Erst seit den letzten zwanzig Jahren hat sich ein richtiges Verständnis Bahn gebrochen, und immer deutlicher erkennt man den hohen Wert gerade dieser kleinen Vasengruppe. Sie zeigt uns die archaisch griechische Kunst von ihrer besten Seite. Gleich gross und bewundernswert sind hier die Fähigkeit des Stilisierens, des klaren bestimmten Gestaltens wie die Genauigkeit und Frische in der Auffassung der Natur.

Diese Vasengruppe gehört der kleinasiatisch ionischen Kunst an. Dies darf als feststehend betrachtet werden.[1]) Zweifelhaft kann nur erscheinen, ob der Meister mit seinen Gehilfen, dem wir die Gruppe zuzuschreiben haben, diese Vasen in seiner kleinasiatischen Heimat oder etwa als Auswanderer in der Fremde, in Caere, wo sie gefunden worden sind, gemacht hat.

Die Gruppe steht isoliert da. Es ist nicht wie mit jener anderen ionischen Klasse, die wir oben, S. 93 f. zu Taf. 21, besprachen, mit welcher durch viele Übergänge andere Gefässe aufs engste verbunden sind, die mehr und mehr barbarisieren und sicher etruskischer Herkunft sind. An unsere Hydrien schliessen unmittelbar keine etruskischen Produkte sich an. Die ihnen nächstkommenden etruskischen Vasen sind durch einen grossen Abstand von jenen getrennt. Doch giebt es zahlreiche, etruskische Vasen nicht nur,[2]) sondern auch Grabgemälde, Bronzereliefs und Spiegelzeichnungen, welche eben von demselben kleinasiatisch ionischen Stile abhängen, den unsere Hydrien so prächtig entwickelt zeigen. Der danach notwendig vorauszusetzende Einfluss dieses Stiles auf die etruskische Kunst kann unmöglich etwa von der kleinen Gruppe unserer Hydrien ausgegangen sein.[3]) Es müssen sich vielmehr Künstler, die jenen Stil mitbrachten, in Etrurien, und speziell in dem mit Griechenland und dem Osten in engster Beziehung stehenden Caere-Agylla niedergelassen haben. Auf die Notwendigkeit dieser Annahme der Ansiedlung kleinasiatisch ionischer Künstler in Etrurien im sechsten Jahrhundert wird man immer wieder geführt (vgl. oben S. 93 f.). Ob unsere Hydrien aber importiert

[1]) Vgl. insbesondere die oben genannten Abhandlungen von *Dümmler* und *Pottier*. Von Einzelheiten sind ausser den assyrischen Flügelstieren (Bull. corr. hell. 1892, S. 261, Fig. 9) auch die Kleinasien charakteristischen Damhirsche zu beachten (ebenda S. 259, Fig. 8; vgl. unsere Bemerkung zur Phineus-Schale oben S. 219 f.). Dass die Augen auch der Männer auf den ionischen Vasen oval gebildet zu werden pflegen, haben wir schon oben S. 96 zu Taf. 21 zu bemerken Gelegenheit gehabt.

[2]) Solche führt *Dümmler* a. a. O., S. 173 fg., auf; allein er irrte sicherlich, wenn er diese den Griechenstädten in Unteritalien zuschreiben wollte. Niemals wird Derartiges in Süditalien gefunden; die betreffenden Vasen sind zweifellos in Etrurien gemacht. In Vasenform, Technik und Stil sind sie stark verschieden von den »Cäretaner Hydrien« und schliessen sich durchaus nicht unmittelbar und durch keine Übergänge an diese an.

[3]) Wie Dümmler annahm.

oder von einem Ionier unmittelbar nach seiner Einwanderung in Caere gearbeitet wurden, muss vorerst unbestimmt gelassen werden. Der Unterschied ist indes ohne Belang; in jedem Falle sind diese Hydrien als reines kleinasiatisch ionisches Produkt zu betrachten.

Bei den engen Beziehungen, die gerade die Phokäer zu Etrurien hatten, ist es wahrscheinlich, dass jener Meister eben aus Phokaea stammte.

Als sehr wahrscheinlich ist ferner anzunehmen, dass dieser Meister Ägypten gesehen hat. Denn nur eigene Anschauung und unmittelbare Naturbeobachtung kann die Treue erklären, mit der auf unserem Bilde Ägypter und Neger dargestellt sind. Die Phokäer gehörten mit zu jenen Hellenen, welche sich in Naukratis in Ägypten niederliessen. Es bestand ein reger Verkehr zwischen Ioniern und Ägypten in der Epoche, der unsere Vase angehört; und die Annahme, dass der Meister der »Cäretaner Hydrien«, der vermutliche Phokäer, Ägypten gesehen hat, ist gänzlich unbedenklich. Möglich, dass er, der afrikanischen Küste entlang wandernd, dann nach Caere gelangt ist.

Die Geschichte von *Herakles* und *Busiris*, die unsere Hydria so lebendig darstellt, ist wohl kaum viel vor dem siebenten Jahrhundert, im Kreise der ägyptenfahrenden kleinasiatischen Griechen entstanden.[1]) Sie spiegelt die Eindrücke wieder, welche diese Griechen von der die Fremden abwehrenden, hochmütigen und ungastlichen Art der Ägypter hatten. Der König Busiris, genannt nach einer im Nildelta gelegenen Stadt Pe Asar (»Haus des Osiris«), pflegte alle ankommenden Fremden am Altare des Zeus als Opfer zu schlachten. Doch als Herakles, der gewaltige Held, auf seinen Fahrten durch dies Land kam, da sollte es dem schlimmen König schlecht ergehen. Zwar liess sich Herakles erst zum Schein geduldig wie ein Opfertier zum Altar führen; da aber schlug er los und machte den König und all sein Gefolge nieder, und dies durch die blosse Kraft seiner Glieder.

Unsere Hydria[2]) ist die älteste erhaltene Darstellung der Geschichte. In Korinth, Chalkis und Athen blieb sie der älterarchaischen Kunst noch unbekannt. Erst zur Zeit des streng rotfigurigen Vasenstiles, wo so viel Ionisches nach Athen eindrang, finden wir die Sage auch hier dargestellt.

Auf unserem Bilde sieht man links den grossen Altar, an dem Herakles geopfert werden sollte. Er erhebt sich auf einer Stufe, deren Vorsprung vorne den Standplatz des Opfernden, die πρόθυσις bildete. Als oberen Abschluss zeigt der Altar zwei Wulstprofile. An der Vorderseite ist er mit drei übereinander angebrachten Voluten geziert, die wie Widderhörner aussehen; man erinnert sich des Beiwortes κεραοῦχος, das für Altäre vorkommt.

Auf der Trittstufe des Altars, der Prothysis, liegt der König *Busiris*, den Herakles offenbar zuerst niedergehauen hat. Er krümmt sich im Sterben wie ein Wurm; trotz allen archaischen Ungeschicks hat das der Maler recht deutlich gemacht. Als König ist er charakterisiert durch das (rot gemalte) Kopftuch mit

[1]) Vgl. Hiller von Gärtringen in Pauly-Wissowa, Reallex. III, 1074 f.

[2]) In Wien im k. k. österreichischen Museum; s. *Masner*, die Samml. ant. Vasen u. Terrak. im k. k. österr. Mus. No. 217; Taf. II. Frühere (ungenaue) Abbildung in Monum. d. Inst. VIII, Taf. 16, 17. Vgl. Bull. d. Inst. 1865, 140. Annali 1864, 341; 1865, 269 ff.; 1869, 165 ff. Roschers Lexikon d. Mythol. I, 2215, 7. *Radermacher* im Rhein. Mus. Bd. 57, 1902, S. 278 ff.

der vorne über der Stirn sich erhebenden Uräusschlange. Das Kopftuch fällt indes nicht, wie auf den ägyptischen Darstellungen, an den Seiten herab. Dass die rote Farbe hier nicht Haar, sondern das Tuch bezeichnet, ist durch den Mangel der bei den Haaren sonst am Kontur nie fehlenden geritzten Linien sicher. Der König ist ferner durch einen Stoppelbart ausgezeichnet; ägyptisch ist das nicht, wohl aber pflegt die archaische griechische Kunst alten Männern gern einen solchen Stoppelbart zu geben. Der König trägt, wie all sein Gefolge, das Herakles mordet, das ägyptische, lange weisse Linnengewand mit Fransen, die Kalasiris.

Wunderbar lebendig und originell ist die Hauptgruppe, der *Herakles*, der plumpe, gewaltige Riese, der ohne jede Waffe mit den Gliedern und Muskeln allein gleich sechsen seiner Gegner auf einmal den Garaus macht. Zwei tritt er mit den Füssen nieder, zwei würgt er in der Ellbogenbeuge der Arme, den fünften würgt er mit der rechten Hand und den sechsten hält er am Beine, um ihn — wie Neoptolemos den kleinen Astyanax bei der Iliupersis — am Altare zu zerschmettern. Er ist völlig nackt; denn er sollte ja als Opfertier geschlachtet werden. Er trägt kurzen Bart und kurzes, kraus gelocktes Haar, das ihn schon in der archaischen Kunst zu charakterisieren pflegt. Sein Profil ist ganz verschieden von dem der Ägypter. Herakles hat, nur in besonders kräftiger, derber Ausprägung, dasselbe Profil, das die griechischen Männer in dieser Vasenklasse sonst zu haben pflegen. Ganz anders die Ägypter; sie haben leicht gekrümmte Nasen mit runder, breiter Spitze. Dieser Bildung liegt offenbar wirkliche Naturbeobachtung zu Grunde; sie stimmt im wesentlichen auch überein mit dem einheimischen Typus in der ägyptischen Kunst. Ein siebenter Ägypter flieht zum Altar; zwei andere haben sich bereits oben auf den Altar geflüchtet, und einer hat sich hinter dem Altar versteckt.

In dieser Schilderung des feigen Ägyptergesindels und der gewaltigen Kraft des griechischen Helden[1]) liegt ein köstlicher Humor — den man aber sehr missverstand, wenn man von Parodie redete. Denn dieser Künstler ist ebenso voll naiven Ernstes, wie er voll von Humor ist.

Herakles ist ganz rot gemalt; nur sein Haar ist schwarz. Bei den Ägyptern ist das Fleisch zum Teil mit blassgelblicher Farbe gemalt, zum Teil ist der schwarze Firnis unbedeckt gelassen. Die Haare sind teils schwarz gelassen, teils zeigen sie jene blassgelbliche oder rote Deckfarbe. Die Gewänder sind weiss, mit einer Ausnahme, wo das Gewand, um es von dem des Nachbars zu scheiden, jene blassgelbliche Farbe zeigt.[2])

Auf der Rückseite der Vase kommt, zu den Seiten des hinteren Henkels verteilt, ein Zug von fünf *Negern* herbei, deren jeder ein Wurfholz trägt und mit

---

[1]) *Radermacher* hat a. a. O. vermutet, Euripides habe am Schlusse seines Orestes, wo der Kampf der griechischen Helden Orest und Pylades gegen die feigen phrygischen Diener der Helena geschildert wird, eine Scene der Komödie als Vorbild benutzt, in welcher Herakles bei Busiris in analoger Weise geschildert worden wäre wie auf unserer Vase. Dies ist gewiss möglich; doch sind die Vergleichspunkte, der Kontrast griechischer Kraft mit Barbaren-Feigheit und deren Folgen, doch etwas sehr allgemeiner Natur und kamen wohl auch bei anderen Stoffen vor.

[2]) Masner a. a. O., S. 22, irrte sehr, wenn er meinte, das Weiss der Gewänder und der Körper sei das gleiche, und wenn er die Differenzierung in der Abbildung der Monumenti tadelte. Die beiden Farben sind gänzlich verschieden.



Unterer Streif der Vase Taf. 51

einem Schurze bekleidet ist. Die Schürzen und Stöcke sind abwechselnd weiss und rot gemalt. Der Negertypus ist überaus charakteristisch erfasst, und jeder Kopf wieder individuell verschieden. Es ist offenbar eine Leibgarde des Busiris gemeint, die zur Hilfe anrückt, aber zu spät erscheint. Der Eifer dieser Garde ist wieder äusserst humorvoll geschildert.

Unter diesem Haupt-Bildstreifen befindet sich ein zweiter kleinerer mit der Darstellung einer Eberjagd. Wir geben einen Teil davon beistehend. Auch hier sind die verschiedenen Farben in bunter Abwechslung gebraucht.

Von der farbenprächtigen Wirkung der ganzen Vase giebt der Farbendruck unserer Tafel einen ungefähren Begriff. Die Caeretaner Hydrien übertreffen auch hierin, in ihrer reichen Farbenwirkung, die Vasen der attischen, korinthischen und chalkidischen Fabriken bedeutend.

Weiss, rot und schwarz sind auch die Dekoration, die Strahlen unten und die Palmetten und Rosettenblätter der Henkelansätze. Einfach schwarz mit weissen Früchten sind die prachtvollen zwei Myrtenzweige gemalt, die von dem hinteren Henkel ausgehen und sich über die Schulter der Vase breiten.[1]) Andere Hydrien dieser Klasse zeigen nicht minder natürlich gemalte Epheuzweige.

Diese Fähigkeit der Naturbeobachtung und der Sinn für die natürliche Pflanze im Ornament erinnert an die mykenische Kunst und darf hier bei den Ioniern wohl als ein Erbteil jener angesehen werden. Auch die eminente Lebendigkeit in der Darstellung der Bewegung erinnert hier an die sogenannte mykenische Kunst.

Überhaupt giebt unsere Vase einen ausserordentlichen Begriff von der alten Malerei in Ionien, und es ist nur zu bedauern, dass uns davon gar so wenig erhalten ist. Wir gäben gerne viele Hunderte gewöhnlicher attischer archaischer Vasen drein für eine ionische von der Art dieser Busiris-Hydria.

Noch ist das Ornament am Halse zu erwähnen: es sind drei Kreuze von Lotosknospen mit Palmettenfüllung, sowie gegenständig gestellte Lotosblüten.

Wir geben beistehend einen Ausschnitt von der Rückseite einer zweiten Hydria der gleichen Gattung in Wien[2]), und zwar sowohl der schönen Dekoration

[1]) Vgl. den einfacheren Zweig auf der ionischen Vase aus Daphne, Jahrb. d. Inst. 1895. S. 45, Fig. 9; vgl. S. 44, Anm. 15.

[2]) Masner a. a. O. No. 218; Taf. II.



Rückseite einer zweiten Caeretaner Hydria in Wien, Masner No. 218

als des Bildes wegen, das man mit der Phineus-Schale oben S. 216 vergleiche, und endlich wegen des reizenden kleinen Scherzes, den der Maler sich erlaubte, indem er unten an den Ornamentfries ein kleines Äffchen angebunden bildete. Der Meister bringt auch auf anderen seiner Hydrien gerne Affen an; sie gehören zu seinen Reiseeindrücken aus Afrika.

Die am Ende dieses Textes in halber natürlicher Grösse abgebildete Scherbe stammt von einer Hydria unseres Meisters, die bis auf dieses Stück leider verloren ist. Ich habe die Scherbe vor Jahren in Rom erworben. Sie stammt von der Rückseite einer dieser Hydrien; zwischen dem Rückenhenkel und dem rechten Seitenhenkel, von dessen rot und weiss gemalten Rosettenblättern ein Rest erhalten ist, befand sich die Gruppe zweier Ringer; Haar und Bart sind rot gemalt; an dem links fehlt die Andeutung des Schnurrbarts. Sehr ähnlich ist die Rückseite einer Hydria dieser Klasse im Vatikan (Museo Gregor. II, 16, 2a) geziert. (A. F.)

Die Technik

Der gut erhaltenen Vase haften auch die Farben noch sehr fest an. Flüchtige Vorzeichnung ist ziemlich reichlich, sie unterscheidet sich aber durch ihren Mangel an Akkuratesse sehr von der Art des rotfigurigen Stils. Details fehlen dem Entwurfe. Die schliessliche Ausführung bindet sich sehr wenig an die vorgezeichneten Linien, geht aber vom ursprünglichen Plane nirgends ab.

Jedenfalls war die ganze Komposition sehr in Übung, denn auch die kleinsten zurückliegenden, halbverdeckten Formen kommen in unserem Bilde korrekt zur Erscheinung. Merkwürdig und von vorgeschrittener Kunst zeugend ist die Darstellung der Unterseite der Zehenspitzen bei den erhobenen Beinen. Die Figuren wurden zuerst schwarz untermalt und dann nach dem Auflegen der Deckfarbe geritzt.

Bei den weissen Kleidern geht die Ritzung nicht durch den schwarzen Grund. Alle Umrisse sind ebenfalls eingegraben.

Ausser der roten und weissen Deckfarbe kam bei den Figuren auch eine gelblichgraue und beim Mauerwerk des Altares eine dieser ähnliche, aber in hellerer Nuancierung, zur Verwendung. (K. R.)





TAFEL 52
AMPHORA IN MÜNCHEN

Diese prachtvolle grosse Amphora ist vollständig, selbst mit dem zugehörigen Deckel, erhalten.[1] Die Form und Dekoration der Amphora ist noch ganz wie bei Andokides und Euthymides (vgl. Taf. 4 und 14 und unten S. 266). Die Einrahmung der Bildfelder ist nach der schwarzfigurigen Art gemalt, und auf dem Mündungsrande und dem Deckel sind gar noch schwarzfigurige Bildfriese angebracht. Die beiden grossen Hauptbilder bestehen, ganz wie dies bei Euthymides typisch ist, aus je drei aufrechten Figuren. Auch der gewählte Gegenstand, der Abschied eines jungen Kriegers auf der Hauptseite und Palästriten auf der Rückseite, ist ganz in der Art des Euthymides; nur kennt letzterer bei der Abschiedsdarstellung noch nicht das Motiv der Trankspende, das unser Bild schon zeigt und das von nun an bei diesem Gegenstande typisch wird (vgl. unsere Tafel 35). Der Hund, der in der Mitte unseres Hauptbildes auftritt, ist nicht minder ein dem Atelier

[1]) Aus Vulci. In München, Jahn No. 411. Höhe 0,653 ohne Deckel. Umfang 1,29. Eine kleine Gesamtansicht in Monum. d. Inst. I, 26, 3. Mehrere Details bei *Hartwig*, die griech. Meisterschalen Taf. 37, 4 a. b; Text S. 409, 410. Die Rückseite abg. bei *Jul. Jüthner*, über antike Turngeräte. Wien 1896. S. 69 Fig. 55.

des Euthymides bei analogen Bildern typischer Zug, und zwar ist es auch bei Euthymides immer ein Hund eben der hier dargestellten Rasse.[1]) Ferner finden wir hier noch wie bei Euthymides die Manier, den Umriss des Haares gegen den schwarzen Grund durch Einritzung abzugrenzen. Endlich stimmt das schwarzfigurige Bild des Deckels unserer Amphora ganz mit dem des Deckels einer in Euthymides' Stil gehaltenen Amphora in Würzburg überein.[2])

Dagegen ist die Zeichnung auf unserer Vase unstreitig wesentlich vorgeschrittener als bei den Amphoren mit der Signatur des Euthymides und den gleichartigen unsignierten. Es liegt zwischen unserer Amphora und jener Gruppe der mächtige Fortschritt, den auf dem Gebiete der Schalenmalerei das Auftreten des »Panaitios-Meisters« (oben S. 104. 110) kennzeichnet. Unsere Amphora ist gleichzeitig dem Auftreten eben dieses Meisters; doch rührt sie nicht von diesem her; sie ist eine unmittelbare Fortsetzung dessen, was die signierten Euthymides-Vasen bieten.

Betrachten wir unsere Bilder im einzelnen. Ein kriegerisch gerüsteter *Jüngling*, begleitet von einem Hunde, streckt die Schale hin, um von einer *Frau* aus einer Kanne eingeschenkt zu erhalten. Er will vor dem Abschiede den Göttern eine Trankspende darbringen. Die Frau zieht mit ihrer Linken zierlich ihren Mantel empor. Dies züchtig anmutige Motiv finden wir verbunden mit dem Eingiessen auch auf einem schönen, wohl derselben Zeit wie unsere Vase angehörigen Marmorrelief aus Lakonien.[3]) Es blieb für die Frau der Spendescenen lange typisch; in vollendet freiem Stile sahen wir dasselbe auf der Vase unserer Tafel 35. Zwischen beiden Figuren auf unserem Bilde steht das einfache καλος, leider die einzige Inschrift hier. Hinter dem Jüngling sehen wir den *Vater*, den linken Arm einstützend (vgl. den Hermes der Schale des Panaitios-Meisters, Taf. 23), in der Rechten den Knotenstock. Er wendet den Kopf ab, was wohl den Schmerz über den Abschied des Sohnes andeuten soll. Der Mann trägt im Nacken einen Doppelzopf, eine Mode der Epoche der Perserkriege, und sein Haar und Bart sind prächtig gelockt mit einzelnen Wellenlinien auf gelblich angelegtem Grunde. Diese Manier, die Haare wiederzugeben, war damals eine Neuerung, ein Fortschritt, der namentlich von Brygos aufgenommen und weitergeführt ward.

Die Figuren sind ohne Namen und dürfen natürlich auch nicht benannt werden. Euthymides fühlte noch das Bedürfnis seiner analogen Scene, Tafel 14, die hochtönenden heroischen Namen Hektor, Priamos und Hekabe beizuschreiben.

Wie sehr Gegenstand und Komposition des Bildes in Euthymides' Art ist, haben wir schon angedeutet. Insbesondere vergleiche man noch die Stellung der Frau, die auf beiden Sohlen fest aufsteht, mit der Hekabe, Taf. 14; ferner die Bildung der Mantelsäume mit den gewellten Doppellinien, die hier dem Euthymides noch wesentlich ähnlicher sind als beim Panaitios-Meister.

Auch die Rückseite, der *Pädotrib* zwischen zwei jugendlichen *Palästriten*, ist ganz im Geiste des Euthymides, bei dem sich auch die Rückansicht mit dem einen, von hinten gesehenen, verkürzten Fusse, sowie die Stellung des anderen

---

[1]) Vgl. *Hoppin*, Euthymides, 1896, Taf. 3, 6; *Gerhard*, Auserl. Vasenb. Taf. 267 (Hoppin p. 21, 2, 32; mit Unrecht von *Hartwig*, Meisterschalen S. 413, dem Euthymides abgesprochen).

[2]) *Gerhard*, Auserl. Vasenb., Taf. 267.

[3]) Athen. Mitteil. 1883, Taf. 16; vgl. S. 366 ff.



Scherbe in Paris.

Jünglings, dessen Profil sich auf die Schulter projiziert (vgl. Taf. 14) und dessen einer Fuss von vorne gesehen wird, überaus ähnlich schon finden. Die Jünglinge sind hier mit ihren Faustriemen beschäftigt[1]); der eine bindet ihn schon um die linke Hand, der andere hält ihn noch lose in den Händen. Der Pädotribe trägt die ihn kennzeichnende gespaltene Gerte in der Linken. Die Jünglinge haben, ebenso wie der auf der Hauptseite, etwas Bartflaum an der Wange. Oben steht auch hier ein καλος.

Dem Maler unserer Vase ist, wovon besonders die Köpfe seiner Figuren zeugen, ein Zug von Grossartigkeit und Kraft eigen, wie keinem anderen seiner Zeitgenossen. Leider können wir ihm bis jetzt keinen sicheren Namen geben. Auf dem Fussrande einer wahrscheinlich von ihm herrührenden, grossen, fragmentierten Schale in Paris hat sich der Töpfer und Atelierinhaber ***Kleophrades*** mit ἐποιεσεν signiert und mit einem leider fragmentierten Zusatze, in dem der Name ***Amasis*** vorkam. Die Vermutung Hartwigs, dass Amasis der Maler war, ist indes mit den erhaltenen Resten nicht vereinbar;[2]) der Name Amasis, den Hartwig unserem Meister gegeben hat, ist deshalb zu verwerfen. Amasis war vermutlich der Vater des Kleophrades und mit dem bekannten schwarzfigurigen Meister identisch. In Kleophrades' Atelier hat auch der junge Duris gemalt; auf dem Fussrande einer Schale der Frühzeit des Duris, auf der sich dieser als Maler signiert, steht Κλεοφραδες ἐποιεσεν (Berlin No. 2283). Der Maler der Pariser Schale, der mit unserem Meister identisch zu sein scheint, ist leider unbekannt.

Auch eine zweite fragmentierte, grossartige Schale in Paris, mit den Thaten des Theseus, die unserem Meister zugeschrieben werden darf,[3]) ist leider unsigniert. Ein Fragment von dem Innenbilde, das Hartwig nur in einer sehr ungenügenden Abbildung bekannt gemacht hat,[4]) gebe ich obenstehend nach einer von mir aufgenommenen Photographie.

Schliesslich werfen wir noch einen Blick auf den reizenden schwarzfigurigen Fries an dem Mündungsrande unserer Amphora (s. umstehend). Einerseits wird ein Reh von sechs berittenen Jägern ereilt und mit Speerwürfen getötet; andererseits sind ein Viergespann, zwei Reiter und zwei Fussgänger vereint. Zu beachten

---

1) Vgl. *Jüthner*, Antike Turngeräte S. 65 ff.

2) Vgl. *de Ridder*, Catal. des vases peints de la biblioth. nat. No. 585. *Löschcke* in Pauly-Wissova I, 1748 f.

3) *de Ridder*, Catal. des vases peints de la bibl. nat. No. 586. Journal of hell. stud. X (1889) pl. 2. *Hartwig*, Meisterschalen S. 406 ff., Taf. 37, 3.

4) *Hartwig*, Meisterschalen, Taf. 37, 3; zur Abbildung vgl. meine Bemerkungen in Berl. Philol. Wochenschr. 1894, Sp. 108.



Bild auf dem Mündungsrande der Amphora Taf. 32.

sind die steifen, verzierten Mäntel und die Fuchspelzmützen bei den berittenen Jägern; es sind thrakische Kostümstücke, die damals bei den Reitern in Athen aufkamen (vgl. oben S. 100). (A. F.)

DIE TECHNIK



Nebenan finden sich die vier gleich hoch gezeichneten Profile der Amphoren unserer Tafeln 4, 14, der auf Seite 151 erwähnten (München 373) und unserer gegenwärtigen. Die wirklichen Grössenverhältnisse sind rechts der Skizze aufgezeichnet. Es sind dies vier Vasen vom Beginne der rotfigurigen Malerei bis zur Höhe des strengen Stiles. Unterstellen wir ihre Profile, die bei der Skizze entweder mit der schwarzen Eindeckung zusammenfallen, oder zwischen dieser liegen, einer Betrachtung, so ergibt sich, dass Henkel, Hälse und Füsse überall verschieden sind, während die Bauchlinien entweder sich decken, oder parallel laufen. Wenn man sich erinnert, dass die Vasen freihändig gedreht wurden, so fallen die kleinen Unterschiede in den Bauchkrümmungen gar nicht mehr ins Gewicht. Wir können sie als sich deckend annehmen. Das ergibt aber, dass die Entwicklung der Malerei sich in rascher Weise vollzog und dass dem Dreher über die Wölbung der Bildflächen die strengsten Anweisungen zukamen. Damit gewinnt die auf Seite 13 ausgesprochene Mutmassung über den ersten Entwurf der Bilder auf einer Krümmungsfläche erheblich an Boden.

Die Abweichungen der Seitenränder der Bilder nach links betragen auf unserer Vase 3 und 1, 3 und 0 cm. Bei schwachem Brande hat eine vielfache Abbröckelung der Oberfläche stattgefunden. Der Deckel ist zugehörig. Die rotfigurigen Bilder haben eingehende, sehr kräftige, korrekturlose Vorzeichnung. Den schwarzfigurigen fehlt sie. Der Reliefstrich ist mit grosser Entschiedenheit und gewandter Hand aufgetragen. Jener in den schwarzfigurigen Darstellungen ist grob und unterscheidet sich nicht von dem in der sonstigen schwarzfigurigen Malerei. Alle Figuren haben Reliefumrisse. Beim Auge des Mädchens besteht der Tränensack aus einem eigenen Striche.

Der helle Firnis macht sich wenig geltend, besonders sind die wenigen Muskellinien nur mit schwerer Mühe zu erkennen. Besser erscheint er in der Darstellung der Haare, doch ist hier weder die Zeichnung noch der rötliche Schimmer von so feiner Wirkung wie später bei Brygos.

Auf dem mit der Jagdscene geschmückten Rande ist eine mit Pinsel horizontal aufgestrichene Lasur deutlich wahrnehmbar. Der Deckel hat bessere Lasur wie die Vase. Wenig sichtbare rote Linien sind wie bei allen übrigen Amphoren um Bauch und Hals gezogen. Der kleine Ring am Fusse hat Abdrehungen. (K. R.)

TAFEL 53 und 54
ZWEI SCHALEN DES DURIS
(WIEN)

Die Schale Taf. 53 muss mit der folgenden (Taf. 54) zusammen betrachtet werden. Die beiden Schalen sind zusammen erworben worden und befinden sich im k. k. österreichischen Museum zu Wien[1]); sie wurden beide in Caere gefunden. Da sie beide offenbare Gegenstücke sind, stammen sie wahrscheinlich aus einem und demselben Grabe. Die beiden Schalen sind sich in der Form völlig gleich (vgl. unten S. 275). Beide haben einen noch etwas dicken, tongrundig gelassenen Fussrand (unterer Durchmesser an beiden 0,11), auf welchem an beiden der Name des Töpfers *Python* mit schwarzer Firnisfarbe aufgemalt ist. Es ist dadurch auch der urkundliche Beweis geliefert, dass sie beide aus demselben Atelier stammen. Der Name Python ist nur das eine Mal rückläufig (Taf. 53), das andere Mal (Taf. 54) nach rechts geschrieben. Doch nicht nur der Fuss, auch das Profil des Bauches und die Henkel sind bei beiden Schalen gleich. Ferner stimmen die Art der Verteilung der Figuren auf den Raum und die Ornamentierung an beiden überein. Die Figuren füllen den ganzen Raum beider Aussenseiten, und unter den Henkeln ist keinerlei Ornament oder sonstige Füllung angebracht. Als unterer Abschluss des Figurenfrieses dient beide Male ein feiner und enggestellter Mäander, dessen Zwischenplatten jedoch verschieden sind. Die beiden Innenbilder, die beide den gleichen Durchmesser (0,212) haben, sind von einem Bande liegender Palmetten umrahmt, die nur an Taf. 54 feiner und zierlicher und noch enger gedrängt erscheinen als Taf. 53. Beide Innenbilder enthalten zwei aufrecht stehende Figuren auf geradem Abschnitt. An Taf. 54 ist das Exerg etwas grösser als an Taf. 53.

Beide Schalen zeigen nun auch, beide Male im Innenbilde der Peripherie entlang aufgemalt, den gleichen Malernamen: auf beiden seht Δορις ἐγραφσεν (Δοῦρις ἔγραψεν), *Duris* als den Maler bezeichnend. Die Schrift ist an beiden Stücken ganz die gleiche (vierstrichiges Sigma an beiden gleich, ebenso geschwänztes

---

[1]) *Taf. 53: Masner*, Die Samml. antiker Vasen u. Terrac. im k. k. österr. Museum, Nr. 324. Abg. Wiener Vorlegebl. VII, 1. Vgl. *Brunn*, Bull. d. Inst. 1865, 217. *P. J. Meier* in Arch. Zeitg. 1883, S. 24 f. (zur Frage der Datierung). *Hartwig*, Meisterschalen S. 216 f.

Taf. 54: Masner Nr. 325. Abg. Monum. d. Inst. VIII, 41; Wiener Vorlegebl. VI, 1. Roschers Lexikon d. Myth. III, 662. Vgl. *Brunn*, Bull. 1865, 217. *Koules*, Annali 1867, 140 ff. *Klein* und *Brunn* in Verhandl. d. Philol.-Vers. zu Innsbruck S. 152 ff. *Robert*, Bild und Lied S. 213 ff. *Dümmler*, in Bonner Studien S. 85 ff. *Hartwig*, Meisterschalen S. 223 ff.

Rho).[1]) Die Art der Anbringung der Signatur längs des Randes des Innenbildes liebt Duris auch sonst.

Es kommt endlich dazu, dass auf beiden Schalen auch der gleiche Knabe — *Chairestratos* — als Liebling gefeiert wird. Auf beiden Schalen steht am Rande entlang je auf der einen Seite ὁ παις καλος, je auf der anderen Seite aber Χαιρεστρατος καλος; auf Taf. 54 ist der Name vollständig erhalten; auf Taf. 53 sind nur die drei letzten Buchstaben vorhanden, die aber zur sicheren Ergänzung genügen;[2]) die Inschrift ist auf beiden Schalen in gleicher Weise verteilt, indem die den Namen schliessenden Buchstaben . . τος je rechts vom Kopfe einer Figur angeordnet sind.

Es kann nach diesem Befunde kein Zweifel sein, dass die beiden Schalen von Duris im Atelier des Python unmittelbar nacheinander, d. h. wesentlich gleichzeitig gearbeitet worden sind. Und zwar muss diese Arbeit in die relativ frühere Zeit von Duris gehören, ebenso wie die zwei als Gegenstücke gearbeiteten Schalen, die derselbe Duris im Atelier des Kleophrades malte (Berlin Nr. 2283, 2284); und zwar wegen des noch relativ dicken Fussrandes, auf dem die Signatur des Töpfers angebracht ist. Denn die jüngeren Schalen des Duris zeigen nur noch den dünnen Fussrand. Ferner tritt der Liebling Chairestratos auf den eben genannten Schalen, die Duris im Atelier des Kleophrades malte, zusammen mit dem schönen Knaben Panaitios auf. Diese Schalen sind also gleichzeitig denen des sog. Panaitios-Meisters (oben S. 110).

Der Name des Atelierinhabers Python kann dagegen nicht zu genauerer zeitlicher Bestimmung dienen; denn er besass sein Atelier offenbar längere Zeit. Es ist eine Schale des Malers Epiktetos erhalten, die in Pythons Atelier gearbeitet (Πυϑον ἐποιεσεν, British Mus., catal. III, Nr. E 38) und jedenfalls etwas älter als unsere Duris-Schalen ist. Ferner besitzen wir noch eine Schale des Duris,[3]) die ebenfalls den Namen Python am Fussrande zeigt, aber ein wenig jünger zu sein scheint als unser Schalenpaar.

Wir kehren zu diesem zurück. Mit dem von uns aus äusseren Indizien erschlossenen Befunde, dass die beiden Schalen gleichzeitig von Duris im Atelier des Python gemalt worden sind, steht die Art der Zeichnung beider Schalen in auffallendem Widerspruch.

Die beiden Schalen sind *vollständig verschieden* in der ganzen zeichnerischen Manier, so dass man sie niemals demselben Maler zuschreiben würde, wenn sie nicht signiert wären.[4])

Schon die Proportionen der Figuren sind ganz verschieden: hier (Taf. 53) sind sie schwer, mit grossen Köpfen, dort (Taf. 54) leicht, schlank, mit kleinen Köpfen. Dann die Komposition: hier (Taf. 53) lockere kleine Gruppen von sehr

---

[1]) Das vierstrichige Sigma schreibt Duris auch auf den ebenfalls zu seinen früheren Werken gehörigen, in Kleophrades Atelier gemalten Schalen, Berlin 2283, 2284, sowie auf der Schale Hartwig, Taf. 21, die auch den Liebling Chairestratos nennt.

[2]) Von dem T vor dem ος ist allerdings nur eine kleine, aber, wie ich konstatieren konnte, sichere Spur erhalten.

[3]) In Paris, Wiener Vorlegebl. VI, 8 a, b.; Hartwig, Meisterschalen S. 584 ff.

[4]) Merkwürdigerweise ist diese jedem genaueren Betrachter sofort auffallende Tatsache bisher von keinem der vielen, die über diese Schalen geschrieben haben, betont worden; woran wohl zumeist die ungenügenden bisherigen Publikationen schuld waren.

mannigfaltiger Bewegung, aber ohne einheitliche Zusammenfassung; dort (Taf. 54) jederseits nur eine geschlossene grosse Gruppe von streng symmetrischem Aufbau, so wie wir es auch sonst bei Duris finden. Dann die Zeichnung der Köpfe: hier (Taf. 53) eine breite grosse Manier und eine Profillinie mit starker Nase, die dem charakteristischen Profile auf den Werken des »Panaitios-Meisters« (Taf. 23) auffallend gleicht. Dort (Taf. 54) ein zierlicheres, feineres Profil von peinlicher Ausführung. Hier (Taf. 53) sind die Haare alle einfach voll mit schwarzem Firnis gemalt und die Haartrachten einförmig gleich; dort (Taf. 54) ist durch die verschiedensten Haartrachten sowie durch allerlei Finessen der Ausführung eine grosse Mannigfaltigkeit des Haares erreicht; mehrfach ist hier das Haar mit verdünntem Firnis grundiert und sind dann feine einzelne Haarlinien, sowohl glatte wie gelockte, aufgetragen; mehrfach sind die Löckchen des Vorderhaares durch feine, plastisch aufgesetzte Buckeln gegeben. Besonders fein ist der Kopf des Jünglings im Innenbilde Taf. 53 (von dem wir beistehend noch eine besondere photographische Abbildung geben); das Haar ist mit verdünntem Firnis grundiert, darauf die einzelnen Haarlinien sitzen; ein Zopf, der vorne schmäler, hinten breiter und sehr sorgfältig mit dem Pinsel gezeichnet ist, umgibt den Kopf. Die äussere Lippenbegrenzung und das Nasenloch sind mit verdünntem gelblichem Firnis mit dem Pinsel angelegt; der Borstenlinie des Oberlides folgt ein Pinselstrich mit verdünntem Firnis; darauf sind die Wimpern mit ganz feinen Pinsellinien gesetzt.



An dem bärtigen Manne gegenüber ist das Nackenhaar fein punktiert, ähnlich wie bei Brygos zuweilen. Auch die Behaarung am Bauche der zwei Männer links oben erinnert an Brygos' Art (vgl. S. 246). Feine Wimperhaare sind an mehreren Figuren angegeben. Außerordentlich fein sind auch die Einzelheiten an dem Helm, den der Jüngling des Innenbildes auf der Hand trägt; durch feine Buckeln ist vorne stilisiertes Haar an dem Helm angedeutet (das in Bronze getrieben zu denken ist); am Rande der Backenklappe vorne sind sogar die feinen kleinen Nägel angegeben. Ferner ist auch die Behandlung des Gewandes an beiden Schalen recht verschieden; hier (Taf. 53) herrscht jene ermüdende Wiederholung des Motivs der schwalbenschwanzförmig angeordneten Faltenbündel, wie es ebenso der »Panaitios-Meister« liebt (vgl. Taf. 5); dort (Taf. 54) sehen wir eben dies geflissentlich vermieden; diese künstlichen Faltenbündel finden sich gar nicht, und die Männer tragen überhaupt weniger den Chiton als nur den Mantel, und diesen in mannigfaltiger Weise; die Mantelfalten aber erstreben schlichte, natürliche Weise. Selbst der Jüngling des Innenbildes trägt nicht den gefältelten Chiton, wie alle Jünglinge von Taf. 53, sondern nur den Mantel. Wo aber der Chiton vorkommt an Taf. 54, da ist er ohne oder fast ohne jene archaische Fältelung; der Rand des langen Chitons des Mannes auf dem unterm Bilde links ist ganz gerade und natürlich verlaufend, der des losgehenden Mannes oben links zeigt nur einen schwachen Anklang an jene Weise; auch ist zu beachten, dass die Chitonfalten hier ganz mit dem Pinsel gemacht sind.

Ohne Zweifel ist die Weise von Taf. 54 die fortgeschrittenere, die von archaischem Wesen fernere, diejenige, in deren Richtung sich die weitere Entwicklung der Malerei vollzogen hat.

Ferner ist sicher, dass alle die Eigenschaften, die Taf. 54 charakterisieren,

eben diejenigen sind, die wir an der Mehrzahl der signierten Werke des Duris wiederfinden, daß wir also hier den Ausdruck des persönlichen Stiles des Duris haben, oder wenigstens denjenigen, den er in allen erhaltenen Werken seiner reifen Epoche, mit Ausnahme der in seine Frühzeit gehörigen, festgehalten hat.

Dann ist der vollständig verschiedene Stil von Taf. 53 eben nicht der des Duris, sondern der eines anderen. Wir haben bereits angedeutet, wessen; es ist der Stil des »Panaitios-Meisters«. Allein die Signatur Δοῦρις ἔγραφεν haben wir kein Recht Lügen zu strafen. Dann aber müssen wir annehmen: Duris hat hier eine Vorlage seines Kollegen, des »Panaitios-Meisters«, kopiert.

Wenn wir genau zusehen, finden wir auch Anzeichen, die darauf deuten, dass Duris wirklich die Schale Taf. 53 gemalt hat, so völlig verschieden sie von Taf. 54 ist. Die schweren Proportionen, die namentlich das Innenbild zeigt, das der Vorlage des Panaitios-Meisters am treuesten zu folgen scheint, sind nicht überall festgehalten, und bei manchen Figuren macht sich ein Zug zur Schlankheit und kleineren Köpfen bemerkbar. Auch hat die ganze Ausführung doch einen entschieden zahmeren, weniger frischen und freien Charakter als die Werke des Panaitios-Meisters selbst (vgl. Taf. 4, 23). Wir verstehen dies am besten, wenn die Schale von Duris nach fremdem Vorbild kopiert ist.

Ferner giebt es noch einige, von Duris als Maler signierte Werke, und zwar gerade solche, die sicher derselben Frühzeit des Meisters angehören wie unsere beiden Schalen, die auch nicht den von den sonstigen Werken des Duris bekannten Stil, sondern eine ganz andere, etwa dem »Panaitios-Meister« näher stehende Art zeigen. So die Schale von Corneto, bei Hartwig, Meisterschalen Taf. 21, und die beiden oben genannten Berliner Schalen No. 2283/84 (Arch. Ztg. 1883, Taf. 1, 2); alle drei sind mit den unsrigen durch den Lieblingsnamen Chairestratos und die Schreibart mit dem vierstrichigen Sigma schon äusserlich verbunden. Sie beweisen, dass Duris in dieser Epoche sich zuweilen unmittelbar an fremde Vorbilder anlehnte; und in diesem Zusammenhange wird die Schale Taf. 53 verständlicher. Allein dass Duris zur Zeit, als er im Atelier des Python Taf. 53 nach fremder Vorlage kopierte, auch schon seinen eigenen neuen Stil ausgebildet hatte, beweist Taf. 54. Natürlich hat er diesen nicht ganz aus sich entwickelt; ohne Zweifel stehen Vorbilder aus dem Kreise der grossen Kunst dahinter, denen sich Duris anschloss. Doch auch Einflüssen aus dem Kreise seiner näheren Kollegen war Duris noch in seiner späteren Zeit zugänglich (vgl. oben S. 246).

Wir vermuten sonach, dass Duris, als er im Atelier des Python malte, mit der einen Schale Taf. 53 zeigen wollte, dass er gerade so zeichnen könne wie der damals gewiss sehr bewunderte »Panaitios-Meister«; dass er aber mit der anderen Schale Taf. 54, auf die er eine viel höhere Sorgfalt und alle Kraft und Anspannung verwandte, um die höchst mögliche Accuratesse und Feinheit zu erreichen, dass er mit dieser Schule eine Probe seines eigensten Könnens, seiner eigenen künstlerischen Überzeugung geben wollte.

Es wäre also ein Fall analog dem von uns bei Andokides beobachteten (vgl. oben S. 17): wie jener zuweilen auf einer und derselben Vase dem Beschauer zeigte, dass er die damals noch hochgeschätzte schwarzfigurige Weise in der Art des Exekias vollständig beherrschte, dass er aber eine neue Art, die »rotfigurige« Malerei für die bessere halte, in welcher er denn auch seinen neuen persönlichen Stil aussprach, so hätte hier, wenn wir richtig vermuten, Duris in zwei als Gegen-

stücke gleichzeitig gearbeiteten Schalen das gleiche getan, bewiesen, dass er das auch könne, was damals zumeist bewundert ward, dass er aber einen neuen anderen Stil, dem er von nun an treu blieb — wie Andokides später seinem rotfigurigen — für den besseren und richtigeren hält.

So verstanden ist das Wiener Schalenpaar Taf. 53, 54 ein überaus merkwürdiges und lebendiges Zeugnis von dem Wetteifer und dem rastlos drängenden Streben, das die Kreise der Vasenmaler in Athen in der Epoche der Perserkriege beseelte.

Wir betrachten die Darstellungen jetzt genauer. Die Schale Taf. 53 stellt in allen drei Bildern nur einen Gegenstand dar: Rüstung zum Kriege und Abschied.

In dem Mittelbilde steht ein älterer, bärtiger Krieger, auf die Lanze gestützt, in voller Rüstung, der sich von einem Mädchen in die Schale giessen lässt, um vor dem Auszug zur Schlacht den Göttern zu spenden (vgl. oben S. 263). Der fein ausgeführte Panzer ist von Leder und im unteren Teile mit rechteckigen, im oberen mit runden, schuppenförmigen Metallplättchen belegt zu denken. Das Ornament der Schale bildet getriebene Arbeit nach. Die Troddeln der Haube scheinen mit Metallhülsen geziert.

Die eine Aussenseite (oben auf der Tafel) stellt sieben Krieger dar, die sich eiligst rüsten. Die Mittelfigur zeigt sich in Vorderansicht; es ist ein bärtiger Mann mit aufgebundenem Haar; er heftet sich den Panzer zusammen, gerade so wie unsere modernen Damen ihre Panzer, die sie Korsetts nennen, anzulegen pflegen. Die Achselklappen stehen hoch empor. Der Jüngling links davon ist noch ohne Panzer, hat aber den Helm schon aufgesetzt; er legt sich eilig die Beinschienen an. Dann folgt eine Gruppe zweier, in Vorderansicht stehender Krieger, deren einer gepanzert, Helm und Lanze in den Händen hält, während der andere das Schwert umhängt, ohne dass er einen Panzer trüge. Rechts von der Mitte wiederholt sich das Motiv des Schwertumhängens bei einem Jünglinge, der gepanzert ist und es besonders eilig hat; er ist schon im Begriffe wegzugehen. Der folgende blickt mit erstaunter Gebärde auf seinen Helm, den er auf der Hand hält; er scheint zu bemerken, dass diesem der Busch noch fehlt.[1]) Endlich folgt ein Jüngling, der im Begriffe ist, sein langes Haar in einen Schopf zu binden. Fünf Schilde, zwei angelehnt und drei liegend, sind passend im Raume verteilt; dazu auch vier Helme, so dass, da drei Krieger ihre Helme schon tragen, für jeden ein Helm da ist. An zwei Jünglingen bemerkt man hinten im Nacken ein kleines Kissen; es war bestimmt, den Druck des Helmes aufzunehmen.

Die andere Seite (auf der Tafel unten) ist umrahmt von den Gestalten eines älteren Mannes in langem Chiton, mit Glatze und Scepter, und einer Frau, die den Kriegern die Waffen aus dem Hause zu bringen hilft, das hier durch eine Säule angedeutet ist. Es sind natürlich Angehörige der jungen Krieger. Diese sind hier sechs an der Zahl; nur einer ist gepanzert; die anderen sind noch im blossen

---

[1]) Gänzlich verkehrt ist die mythologische Deutung, die *Klein*, Euphronios[2] S. 219 dieser Gruppe gab; er wollte Hektor erkennen, der, das Schwert umlegend, »einen strafenden Blick auf seinen Bruder Paris« werfe, der seinen Helm »sinnend« betrachte, mit »trüben Gedanken, die er vor sich hin brütet« (!) Schon *Winter*, Die jüngeren attischen Vasen (1885), S. 42 Anm., hat sich mit Recht dagegen gewendet und bemerkt, dass der Jüngling wohl wegen des fehlenden Busches erstaunt; eine Deutung, der auch *Masner* im Kataloge S. 43 gefolgt ist.

Chiton. Zwei sind bärtig. Der zunächst links greift nach dem am Boden stehenden Schilde und hält den Helm in der Rechten. Er hat im Nacken, ebenso wie die folgenden Figuren, das für den Helm bestimmte kleine Kissen. Der folgende Jüngling prüft sein Schwert, das er aus der Scheide zieht; der nächste hält Lanze und Helm; er allein ist gepanzert. Zwei Jünglinge ziehen sich erst an, der eine den Chiton, der andere das Haarband. Helm und Schild stehen neben ihnen. Der letzte endlich reibt mit einem Lappen von Leder seinen Speerschaft ab. Die kurzen Chitone haben entweder einen Bausch oder einen Überfall; zweimal ist der obere Teil des Chitons nach archaischer Weise mit gewellten Pinsellinien gegeben; ebenso auch der Bausch in der Rechten des sich anziehenden Jünglings.

Die Vorbereitungen zum Ausrücken sind auf dieser Seite noch etwas weniger weit als auf der anderen. Ein prächtiges, frisches Leben herrscht aber hier wie dort. Es ist frische Luft von Marathon her, die aus diesen Bildern zu uns weht.

Die Schale Taf. 54 stellt[1]) in dem einen Bilde der Aussenseite (auf der Tafel oben) den Streit zweier Helden dar, die mit den Schwertern aufeinander losfahren wollen, allein von ihren Genossen zurückgehalten werden. Die in der Mitte am Boden liegende Panhoplie (Schild, Panzer, Helm und Beinschienen) lässt in den beiden Helden Aias und Odysseus erkennen, die um die herrlichen, von Hephaistos selbst gefertigten Waffen des toten Achilleus in Streit entbrannt sind. Jeder von ihnen beanspruchte sie als Ehrenpreis, da jeder die Leiche und die Waffen des Achilleus aus den Händen der Troianer gerettet zu haben und jeder der beste im Griechenheere zu sein behauptete. Duris hat die beiden Figuren fein individualisiert; offenbar ist der mit wilder Leidenschaft stürmisch vordringende Held zur Linken, der nur mit äusserster Anstrengung zweier Genossen zurückgehalten wird, der gewaltige Telamonier *Aias*; ihn zeichnet auch das krause Lockenhaar um Stirn und Nacken aus. Er ist noch halb gerüstet und trägt selbst im Lager den Panzer, dessen eine Schulterspange aufgesprungen ist; an seinen Beinen sieht man die Knöchelringe, die man zum Schutze gegen den Druck der Beinschienen anzulegen pflegte. Doch hat auch er, wie die übrigen Helden, den Mantel umgeworfen, da er im Lager ist; allein es charakterisiert den wilden Kriegshelden trefflich, dass er selbst da sich nicht ganz der Waffen begibt.[2]) *Odysseus*, nur mit dem Mantel bekleidet, ist erst, da er den Aias auf sich losstürzen sieht, seinerseits im Begriffe, das Schwert zu ziehen, wird aber darin ebenfalls von einem Genossen zurückgehalten. Das stürmische Wesen des Aias und das bedächtigere des Odysseus kommt auch in der ganzen Haltung des Kopfes, ja selbst etwas in der Zeichnung des Auges zum Ausdruck. Der Held im langen ionischen Chiton, mit der Lanze in der Linken, der in der Mitte steht, wird *Agamemnon* sein.

Nachdem die Streitenden getrennt sind, soll ein ordnungsmässiger Urteilsspruch den Entscheid geben, welchem der Helden die Ehre der Waffen Achills

[1]) Die richtige Deutung dieser Schale gefunden zu haben, ist das Verdienst von Brunn, Klein und Robert a. a. O.

[2]) Nicht glücklich ist der Gedanke von *Robert*, Bild und Lied, S. 30 u. 216, dass Aias sich schon den Panzer des Achill angeeignet habe. Der Panzer des Achill liegt ja am Boden, und anzunehmen, dass der Künstler zwei Panzer zu Achills Rüstung gehörig gedacht habe, ist äusserst unwahrscheinlich.

zukömmt. Das Verfahren stellt die andere Aussenseite der Schale dar. Es findet eine regelrechte Abstimmung statt. Die achäischen Helden treten einzeln zu einer niederen Basis und legen ihre Stimmsteine auf zwei getrennte Haufen, deren einer Odysseus, der andere Aias gilt. Wir sehen zwei der Helden sich eben bücken und ihr Steinchen niederlegen, während ein dritter von rechts mit dem Steinchen zwischen Daumen und Zeigefinger herankommt. Der Haufen rechts ist aber viel kleiner. Und hier rechts steht am Ende, auf den Stock gestützt, ein in Trauer versunkener Mann, der sich abwendet: es wird *Aias* sein; während auf der anderen Seite am Ende ein Held, ebenfalls auf den Stock gelehnt, steht und mit freudigem Staunen, mit weit offenem Auge nach dem grossen Haufen sieht: es wird *Odysseus* sein, der aus der Abstimmung als Sieger hervorging. Der Held im ionischen langen Chiton mit der Lanze, der freudig bewegt auf seiner Seite sich befindet, wird *Agamemnon* sein, der für Odysseus Partei genommen hatte. In der Mitte, hinter der Basis mit den Steinen, sieht man *Athena*, die wie frohlockend auf das Resultat der Abstimmung blickt; denn auch sie nahm Partei gegen Aias und beschützte ihren Günstling Odysseus.

Im Innenbilde übergibt ein bärtiger Held, der kurzen Chiton und Mantel trägt, einem Jünglinge im Mantel eine Panhoplie; den Helm hat der Jüngling schon empfangen, der Panzer wird ihm eben ausgehändigt; die Beinschienen stehen am Boden; Schild und Lanze hält der bärtige Mann noch. Sehr ansprechend hat man diese Scene gedeutet als *Odysseus*, der, bald nachdem ihm die Waffen des Achill zugesprochen waren, diese dem Sohne des Achill, dem jugendlichen *Neoptolemos*, übergibt, den er selbst von Skyros herbeigeholt hatte, da ohne ihn Troia nicht erobert werden konnte. Dass Panzer und Schild hier im Innenbilde anders gestaltet sind, als auf der Aussenseite, macht natürlich nichts aus; in solchen Nebensachen entschieden nur künstlerische Rücksichten; diese verlangten hier im Innenbilde reichen Schmuck von Helm und Schild, während dort am Aussenbild eben dieser gestört haben würde.

In dem Innenbilde klingt der Streit, den die Aussenseite schildert, versöhnend aus. Es ist selten, dass es den Vasenmalern gelang, in den drei Bildern einer Schale eine so geschlossene, in sich zusammenhängende Darstellung zu geben.

Unsere Achtung vor der künstlerischen Gestaltung des Stoffes auf dieser Schale wächst, wenn wir ihre Vorläufer betrachten. Es gibt eine Reihe älterer Vasenbilder, schwarzfigurige und älterrotfigurige, die darstellen, wie zwei Helden, die aufeinander losgehen wollen, getrennt werden. Sie sind zuweilen voll gerüstet. Der Grund des Streites pflegt nicht angedeutet zu sein — es fehlen zumeist die Waffen am Boden [1]) — und jede Individualisierung mangelt. Es kann zweifelhaft erscheinen, ob diese Bilder überhaupt auf Aias und Odysseus zu beziehen sind. Jedenfalls fällt das Verdienst einer deutlich individualisierten Darstellung erst der Epoche des Duris zu. Aus gleicher Zeit wie unsere Schale stammt eine andere, wahrscheinlich von Brygos herrührende Schale [2]), die den Streit ähnlich individuali-

---

[1]) Nur auf einer spät schwarzfigurigen Lekythos in Berlin No. 2000 (Robert, Bild und Lied, S. 217) sieht man die Waffen in der Mitte auf dem Boden liegen; sie ist aber nicht älter als unsere Duris-Schale.

[2]) British Museum, catal. III, No. E 69. Wiener Vorlegebl. VI, 2. Vgl. Hartwig, Meisterschalen, S. 359.

siert wie Duris gibt. Das Zurückhalten der Helden wird dort noch deutlicher gemacht, indem die Genossen je von beiden Seiten herbeikommen.

Dieselbe Schale zeigt auch die Abstimmung auf ihrer anderen Aussenseite, und deutet dabei offenbar an, wie Athena die achäischen Helden für ihren Günstling Odysseus beeinflusst.[1] Die Komposition ist, der Art des Brygos entsprechend, nicht so symmetrisch angeordnet wie bei Duris, doch nicht minder lebendig. Es findet sich diese Abstimmungsscene sonst nur noch auf einer etwas jüngeren Schale,[2] wo die Motive verblasst und auseinandergezerrt sind.

Die Grundelemente der Komposition, die niedere Basis in der Mitte, auf der die Steinchen liegen, die Figur der Athena dahinter, die Helden zu beiden Seiten, stimmen indes zu sehr mit einem anderen, von älteren schwarzfigurigen Vasen bis in den freien rotfigurigen Stil hinein zu verfolgenden Typus überein, als daß kein Zusammenhang anzunehmen wäre. Allerdings stellt dieser Typus sicher etwas ganz anderes dar als eine Abstimmung. Es sind die im Lager der Griechen brettspielenden Helden, die mehrfach als Aias und Achilleus bezeichnet sind.[3] Athena pflegt in ihrer Mitte zu stehen als Patronin auch dieses Zeitvertreibs im Lager. Der Künstler, der die Abstimmungsscene erfand, wie sie die Duris-Schale zeigt, legte jenen Typus offenbar zu Grunde, und von ihm sind jene übereinstimmenden Elemente entlehnt. Die künstlerische Phantasie schuf immer in Anlehnung an Vorhandenes. Wäre die Abstimmungsscene ohne diesen Anschluss frei geschaffen worden, würde sie wohl anders aussehen und schwerlich die niedere Basis mit der Athena in der Mitte enthalten.

So erkennen wir, dass unsere Schale nicht nur im Stile, sondern ebenso in der Behandlung des Stoffes etwas Neues bot. Durch das Gegenständliche ebenso wie durch das Formale versetzt sie uns mitten in das mächtige Vorwärtsstreben einer wahrhaft grossen Zeit. (A. F.)

DIE TECHNIK

Taf. 53: Die Schale ist von allen Gefässen, die ich bisher in Händen hatte, das am leichtesten gebrannte. Ihr Gewicht ist so gering, als bestände sie aus Papiermaché. Bei diesem schwachen Brande erhielt der Ton nicht die genügende Widerstandsfähigkeit, und er blätterte daher, ähnlich wie bei der Phineusschale, dort, wo er frei lag, zum grössten Teile ab. Damit ging die sehr reichlich eingezeichnete Muskulatur verloren und die Bilder büssten an lebhafter Erscheinung erheblich ein.

An den wenigen unverdorbenen Stellen zeigt sich der Tongrund ohne Lasur. Es scheint demnach, dass die Festigkeit dieser von der Stärke des Brandes abhängig war, denn auch bei den übrigen leichtgebrannten Gefässen tritt die Lasur in der Regel sehr schwach auf.

[1]) Vgl. Robert in Pauly-Wissowa III, 923, 53.

[2]) Roulez, Choix de vases, pl. 2; vgl. Robert, Bild u. Lied S. 220.

[3]) Gegen meine Ausführungen im Jahrb. d. Inst., Arch. Anzeiger 1892, S. 102 f., hat Blinkenberg in Athen. Mitteil. 1898, S. 10 f., mit Recht Einspruch erhoben. Vgl. ferner Hartwig, Meisterschalen, Taf. 28; S. 274 ff.

Die wuchtig aufgesetzten Reliefinien, sowie auch der Stil der Zeichnung gleichen den Darstellungen der Vase Taf. 23. Kniee und auch die Knöchel der Hand haben eigne Kontur. Die mit Firnis eingedeckten Panzerteile erscheinen tief schwarz, ganz so wie der Grund. Der helle Firnis auf der Innenseite der Schilde hat mehr braune als gelbliche Farbe. Ein wenig vortretender Lagerring ist 22 cm gross.

Taf. 54: Hier unten ist die Silhouette der Schale mit der von Tafel 53 zusammengestellt. Form und Grösse sind die gleichen. Ein kleiner Unterschied von 3—4 mm grösserem Durchmesser kann nicht in Betracht gezogen werden, zumal bei der vielfachen Zusammensetzung der Schalen dieses Mass unsicher ist.

Auch der Brand dieser Vase ist sehr leicht und ihre Lasur gering. Der hier gut sichtbare Lagerring hat ebenfalls 22 cm Durchmesser. Es liegt demnach die Wahrscheinlichkeit sehr nahe, dass beide Vasen gleichzeitig gemalt und auch gleichzeitig gebrannt wurden.

In der Vorzeichnung der gegenwärtigen Schale erhob der zweite Mann rechts der Athena den Arm zuerst aufwärts in den schwarzen Grund hinein. Es hat hier dieselbe Korrektur wie auf der Taf. 47 stattgefunden.

Der Reliefstrich und die ganze Manier der Zeichnung sind durchaus anders geartet als auf der vorbesprochenen Schale.

Bei den Helmen befinden sich über den Augenöffnungen Reliefpunkte. In den Kopfhaaren und einmal am Bauche der linken, oberen Figur zeigt sich Verwandtschaft mit Brygos' Art. Die Locken der Athena sind mit Bögen umsäumt und mit hellem Firnis eingedeckt. Die Wimpern der Augen bestehen aus allerfeinsten Strichelchen.

Das Innenbild ist nach Photographie vom Original gegeben. (K. R.)



TAFEL 55
APOLLON UND TITYOS
(SCHALE IN MÜNCHEN)

Wir kennen den Meister dieses Bildes bereits. Es ist derselbe, dem wir die herrliche Penthesileia-Schale, Tafel 6, verdanken. Die Tityos-Schale[1]) erreicht zwar nicht ganz die Höhe jenes Meisterwerkes, doch zeugt auch sie von jener Grösse und Kraft, die wir dort bewunderten. Nur hat das Tityos-Bild weniger Herbigkeit und strebt dafür mehr nach schwungvoller Schönheit.

Auch hier ist das ganze Innere der Schale zum Bildraum gemacht; auch hier umgiebt ein rot aufgemalter Epheukranz das Bild als Rahmen. Auch sind die Figuren meisterhaft in den schwierigen Raum gesetzt.

Von links stürmt *Apollon* heran, ein herrlicher Götterjüngling, zornig erhaben, in der Rechten das Schwert zum Hiebe schwingend, in der Linken Bogen und Pfeile. Er kommt, seine Mutter zu rächen, die hehre Leto, die der rohe Riese Tityos, als sie den Bergpfad über Panopeus nach Pytho ging, mit geiler Gier anzugreifen gewagt hatte. Auf unserem Bilde ist *Tityos* schon auf die Kniee gesunken und hebt beide Arme flehend gegen den zürnenden Gott. Er hat vergeblich bei seiner Mutter, der Göttin Erde, Hilfe gesucht. Vor dem Kommen des strafenden Apollon flieht selbst die gewaltige *Ge*, die Mutter des Erdriesen, die nach Apollon umblickt, ihr Gewand mit der Linken hebt und mit der Rechten das Kopftuch emporzieht.

Man hat in dieser Figur früher Leto dargestellt geglaubt, ohne sich doch erklären zu können, dass sie ja davoneilt vor Apollon. Die Inschrift einer altattischen Vase führte erst auf die richtige Deutung; zwischen dem bogenschiessenden Apollon, der von links kommt, und dem ins Knie sinkenden Tityos steht auf einer altattischen Amphora[2]) eine weibliche Gestalt mit der Inschrift Γε (Γῆ), die Erde; sie ist nach rechts gewandt und blickt um nach Apollon, wie die Frau auf unserer Schale; sie hebt bittend die Rechte. Es ist die Mutter des Riesen. Ein altionischer Goldring und eine altionische Vase, beide aus Etrurien und wohl da gearbeitet, zeigen Tityos zusammen mit einer Frau, ohne Zweifel seiner Mutter Ge, fliehend vor Apollon.[3]) Eine altattische Vasenscherbe von der Akropolis zu Athen[4])

---

[1]) Aus Vulci, Samml. Canino. O. Jahn, Vasensamml., No. 402. Ungenügende Abbildungen bei *Gerhard*, Trinkschalen u. Gefässe, Taf. C, 1—3, und bei *Overbeck*, Atlas der Kunstmythologie, Taf. 23, 8; vgl. S. 389, No. 7.

[2]) Im Louvre, s. Pottier, Vases ant. du Louvre, II, p. 80; E 864. Müller-Wieseler-Wernicke-Gräf, Ant. Denkmäler, Taf. 26, 4. Overbeck, Atlas d. Kunstmyth., Taf. 23, 2.

[3]) Furtwängler, Antike Gemmen, Bd. III, S. 84 f.

[4]) 'Εφημερὶς ἀρχ. 1883, Taf. 2. Vgl. Overbeck, Apollon, S. 383, 1.

stellt Tityos dar auf der Flucht mit der Mutter Ge; beide wenden den Blick nach Apollon zurück; Tityos hält sich mit der Linken krampfhaft fest an dem Arme seiner Mutter. Dies führt uns auf den eigentlichen Sinn der Einführung der Ge in diese Scene. Dem antiken Beschauer war dieser natürlich durch die uns verlorene alte Poesie geläufig; wir müssen ihn erraten: Tityos sucht Hilfe und Kraft bei der Mutter Erde; durch das Anfassen und Festhalten an ihr sucht er seine Lebenskraft sich zu erneuen. Wir kennen dies Motiv von anderen Erdriesen, von Alkyoneus, und von diesem in späterer Zeit übertragen auf Antaios. Es ist gewiss ein alter volkstümlicher Sagenzug, dass die Söhne der Erde durch Anfassen der Mutter sich die Kraft erneuen.

Auf einer prächtigen Amphora streng rotfigurigen Stiles[1]) fasst Tityos, der von zwei Pfeilen des Apollon schon tödlich verwundet ist, während er mit der Rechten um Gnade fleht, mit der Linken noch hastig rückwärts nach der Mutter, die jedoch ebenfalls vor Apollon flieht und, wie auf unserem Bilde, Gewand und Kopftuch hebt. Man hat dieses Bild sehr missverstanden, wenn man früher die Frau für Leto hielt. Ein vorzüglicher Krater des Louvre[2]), der aus der Epoche unserer Schale stammt, stellt wieder dar, wie der fliehende Tityos sich an der ebenfalls fliehenden Mutter festhält, indem er sie umfasst; hier hat der Maler indes jeden Zweifel dadurch beseitigt, dass er die Frauengestalt von drei Pfeilen des Apollon getroffen sein lässt, was die Möglichkeit der Deutung auf Leto natürlich ausschliesst. Ruhig wie auf der altattischen Vase steht Ge neben Tityos auf einer Vase schönen Stils aus Akragas.[3])

Alle diese Vasen stellen gar nicht den Frevel des Tityos, sondern die Rache dar, die Apollon nimmt; und Apollons That erscheint erst recht gewaltig durch die Einführung der Erdmutter, die mit all ihrer Kraft doch den Sohn nicht retten kann, ja die, von Apollons Pfeilen verfolgt, selbst die Flucht ergreifen muss. Es ist ein Stück grossartiger Poesie, das wir aus den Vasen erschliessen können.

Nach Aeschylos (Eum. 2) war Ge die älteste Inhaberin des delphischen Orakels. Ich möchte vermuten, dass in der alten Dichtung, auf deren Spuren wir durch die Vasenbilder gestossen sind, die Vertreibung der Ge aus ihrem Orakelsitze zu Pytho mit der Rache, die Apollon an ihrem Sohne Tityos nahm, verbunden war. Die Flucht der Ge vor dem nahenden Apollon, die unsere Vasen so deutlich darstellen, gewänne dadurch an Prägnanz und Bedeutung.

Die Untat des Tityos selbst stellt bis jetzt nur eine Vase dar. Ihr Bild ist gänzlich verschieden von dem Typus, den wir hier verfolgten und dem unsere Schale angehört. Es ist eine Amphora in Euthymides' Art im Louvre.[4]) Tityos' Frevel ist ganz regelrecht nach dem Schema des Liebesraubes und der Liebeswerbung gebildet: Tityos umfasst Leto und trägt sie davon; Apollon kommt und will ihn hindern.

---

[1]) British Museum, Catalogue III, E 278. Overbeck, Atlas 23, 7; Apollon, S. 387, 5. Müller-Wieseler-Wernicke-Gräf, Ant. Denkm., Taf. 26, 7; B. Gräf im Texte S. 319 f. will wieder zur Deutung Leto zurückkehren, nachdem Overbeck schon das Richtige erkannt hatte; allein Gräf hat den Zusammenhang nicht erwogen, in dem das Bild steht.

[2]) Im Louvre. Monum. Annali 1856, 11. Overbeck, Atlas 23, 6; Apollon S. 388.

[3]) Annali 1830, tav. H, Overbeck, Atlas 23, 7; Apollon S. 389, 8.

[4]) Pottier, Vases ant. du Louvre II, p. 143, No. G. 42. Gerhard, Auserl. Vasenb. 22. Overbeck, Apollon, S. 386, 4.

Wir kehren zu unserer Schale zurück und beachten die Einzelheiten. Die Bewegung des *Apollon* ist von grossartigem Schwung und sehr geschickt ist der Arm so angeordnet, dass der Kopf ganz sichtbar bleibt. Der Gott schwingt ein einschneidiges Schwert zum Hiebe, doch ist sein Blick mehr auf die fliehende Ge als auf den bittenden Tityos gerichtet. Der Lorbeerkranz im Haare Apollons war vergoldet. Das Haar ist im Nacken, ohne dass ein Band sichtbar wäre, schmal zusammengenommen und endet tief im Rücken in Lockengeringel. Es ist diese Anordnung des Haares eine Specialität unseres Meisters (vgl. Taf. 56, 3). Der Augenkontur ist innen offen; ein Oberlidstrich fehlt noch. Am linken Handgelenke sieht man ein goldenes Armband und auch am rechten Fussknöchel erkennt man einen goldenen Ring (vgl. unten S. 279): der schöne Gott liebt goldnen Schmuck.

Am *Tityos* ist der angstvolle Aufblick vorzüglich gelungen; man staunt, mit wie einfachen Mitteln der Augenzeichnung hier so viel Ausdruck erreicht ist. Auch die leicht geöffneten Lippen tragen dazu bei. Man beachte die gute Zeichnung der Bauchmuskulatur und des verkürzten rechten Beines.

Eine grossartige Figur ist auch die *Ge*. Sie trägt den Peplos mit der Gürtung über dem Überschlag, welche Tracht eben damals aufkam[1]) und in der Plastik von Phidias aufs höchste ausgebildet ward. Die Zeichnung der schweren grossen Falten erinnert ganz an den Stil der Plastik kurz vor Phidias. Die Göttin trägt ein goldenes Diadem und einen besonderen Schleier. Ihr Auge ist leider zerstört und auf der Tafel ergänzt (vgl. unten S. 279).

Die Inschriften lauten hier, genau wie auf den Aussenseiten von Taf. 6 (vgl. oben S. 34 und Taf. 56, 1, 3), ὁ παις καλος, in zwei Zeilen geschrieben, mit liegendem vierstrichigem Sigma.

Unter dem Fusse ist von einem Besitzer in Etrurien die untenstehende etruskische Inschrift (die den etruskischen Dionysos Phuphluns nennt) eingekratzt worden.

Die Aussenbilder dieser Schale sind sehr zerstört und stark ergänzt, weshalb sich ihre Abbildung nicht lohnt; sie stellen Jünglinge im Gespräche dar, ohne Rosse. Auf beiden Seiten kommt ein sitzender Jüngling vor, der den Mantel über den Kopf gezogen hat. Im Zusammenhange mit manchen anderen Schalen sind auch diese Bilder interessant.

Viel besser erhalten und bedeutender sind aber die Aussenbilder der anderen Schale unseres Meisters, der Penthesileia-Schale (Taf. 6). Ich glaubte daher, obwohl oben S. 31 schon eine Gesamtansicht der Aussenseite derselben gegeben ist, bei der Bedeutung dieses Meisters auf Taf. 56 die besten Teile derselben besonders wiedergeben lassen zu sollen. (A. F.)

[1]) Vgl. Meisterwerke d. griech. Plastik, S. 37 f.





DIE TECHNIK

Trotz der vielen Sprünge sind die Konturen gut erhalten. Ihren Zustand vergegenwärtigt die obige Skizze, durch die die lästige, den Eindruck des Bildes höchst störende Angabe der Brüche auf der Tafel umgangen werden konnte. Es war dies um so eher zulässig, als alle Formen mit Ausnahme des Auges der Frau völlig sicher sind. Die Innenzeichnung ist dagegen sehr verdorben und abgerieben, besonders macht sich dies in der Muskulatur des Jünglings sehr fühlbar.

Am rechten Fusse des letzteren fand sich beim nachträglichen Studium des Bildes noch die matte Spur eines Fussringes, der in der obigen Skizze kenntlich gemacht wurde.

Die kräftige, ziemlich eingehende Vorzeichnung hat keine Korrektur. Der Reliefstrich ist flüchtig aufgesetzt und entbehrt der Feinheit. Es macht sich sogar im Gewande des Mädchens recht oberflächliche Behandlung geltend. Nichtsdestoweniger war der Maler in der Führung der Borste und aller sonstigen technischen Behandlung von bewundernswerter Gewandtheit. Die Figur des heranstürmenden Jünglings zählt zu den schönsten der ganzen Vasenmalerei.

Ziemlich häufig ist der Reliefstrich mit hellem Firnispinsel überstrichen. Auch bei den Augen hat dies stattgefunden. Die hellen Lippen des Mädchens sind noch deutlich sichtbar. Den Umrissen fehlt der Reliefstrich.

Die Art der Strichgebung, sowie die ganze Manier der Zeichnung ist die gleiche, wie jene auf Tafel 6; nur macht sich in gegenwärtigem Bilde noch grössere Flüchtigkeit als dort geltend. Die Epheukränze des Randes beider Schalen sind mit feinstem Schlemmton aufgetragen; der Maler wollte jedenfalls den Eindruck

der Aussparungsmanier erwecken. Über die Art der Herstellung der Beeren ist ein sicheres Urteil nicht möglich. Die Buchstaben waren anscheinend ebenfalls mit Ton eingetragen. Das ehemals Vergoldete ist auf der Tafel weiss gehalten.

Innen erscheint die Lasur etwas geröteter als aussen. Im Gegensatz zur Schale Taf. 6 ist sie fleckenlos.

Die sehr verstümmelten Aussenbilder zeigen die allerflüchtigste Arbeitsmanier. Ihre ganze künstlerische und technische Behandlung gleicht, besonders, was die Profilierung der Köpfe anbelangt, aufs genaueste den Bildern der nächstfolgenden Tafel.

Ein gut sichtbarer Lagerring hat 23,5 cm Durchmesser. Das hier unten aufgezeichnete Henkelornament stimmt nicht allein in der Form, sondern auch in der Grösse mit jenem der Tafel 6 überein. Ein am Schlusse der Aufmalung übrig gebliebener kleiner Zwischenraum (a) beim Mäander ist bei beiden Schalen auf gleiche Weise ausgefüllt. (K. R.)



TAFEL 56

1—3 AUSSENBILDER DER MÜNCHENER SCHALE TAFEL 6
4—6 SCHALE IN HAMBURG

2 und 3 sind die beiden Enden des einen Aussenbildes, dessen Gesamtansicht auf S. 31 gegeben ist. 1 ist die linke Hälfte des anderen Aussenbildes; es folgt rechts noch ein entsprechendes Ross mit zwei Jünglingen, die sich rüsten. Es handelt sich um einen kriegerischen Auszug; die Jünglinge tragen Lanzen und Helme; einer legt die Beinschienen an; oben links hängt ein Schwert. Auf 1 und 3 erscheint dieselbe charakteristische Inschrift wie auf Tafel 55.

Der Hauptreiz dieser Bilder liegt in den Pferdefiguren.

Der Meister dieser Schalen war ein leidenschaftlicher Pferdeliebhaber. Er hat diese Tiere bis ins Einzelnste studiert und weiss sie in ihren charakteristischen Bewegungen eminent lebendig zu zeichnen.

Die zwei Rosse 2 und 3 sind noch mit dem Halfterbande an einem flachhalbkreisförmigen Ringe an der Wand angebunden. Unser Meister liebte es, die Rosse im Stall abzubilden. Jene Ringe für die Pferdehalfter gehören zu den charakteristischen Einzelheiten seiner Bilder.

Denn wir besitzen noch mehrere Schalen von ihm, die besonders durch die Art der Pferdezeichnung leicht kenntlich sind.

Ein besonders gut erhaltenes kleineres Werk von ihm, eine Schale im Hamburgischen Museum für Kunst und Industrie in *Hamburg*, die unlängst dort erworben wurde, geben wir auf unserer Tafel als No. 4—6.

Das Innenbild stellt nur zwei Knaben beim Leierspiel und Gespräch vor. Die Beischrift ὁ παις καλος ist wieder in zwei Zeilen geschrieben; nur ist das Sigma hier nicht vier-, sondern dreistrichig und stehend. Ebenso erscheint dieselbe Inschrift auf den Aussenseiten.

Diese stellen Jünglinge mit Rossen dar, in denen man sofort wieder die Hand unseres Meisters erkennt, der sich auch durch die Palmette unter den Henkeln zu erkennen giebt. Auf der einen Seite führen zwei Epheben ihre Rosse heran; diese sind schon gezäumt, doch führt der Ephebe rechts das seinige noch am Leitriemen;[1]) oben rechts an der Wand sieht man den Ring, in dem dieser befestigt war. Der Stall ist durch eine ionische Säule angedeutet, über der ein dorisches Gebälk liegt. An der Wand des Gebäudes ist ein Schild aufgehängt. Die Epheben tragen je zwei Wurfspiesse; sie haben die echte Ephebentracht, die Chlamys, die von dunkler Farbe war, und den Petasos.

---

[1]) Vgl. dazu *Körte* in Arch. Ztg. 1880, S. 124, 1. Furtwängler in Sitzungsber. d. bayer. Akad. 1903, S. 432.

Auf der anderen Seite führt ein Ephebe in überaus bescheidener Haltung sein gezäumtes Ross am Leitriemen einem anderen Epheben vor, der den Rang eines Gefreiten oder Unteroffiziers zu haben scheint und sehr strenge Miene macht. Ganz köstlich aber ist, wie selbst das Ross beschämt über die Zurechtweisung seinen Kopf senkt. Ein Stallaufseher steht hinter dem Ross, nicht wie die zum Auszug bereiten Epheben in Chlamys, sondern im Mantel mit dem Krückstock; er bleibt zu Hause. Der Stall ist wieder durch eine Säule angedeutet mit interessantem Kapitäl. Links an der Wand der Ring, der hier ganz rund gebildet ist.

Es handelt sich auch hier wie bei der anderen Schale um einen Auszug. Das Korps der Epheben in Athen, das sich aus den 18—20jährigen jungen Leuten der oberen Klassen rekrutierte, diente bekanntlich als eine Art Landgendarmerie; als περίπολοι zogen die Epheben im Lande herum und hatten Dienst in den Grenzfestungen zu tun.[1]) Die zwei Epheben der einen Seite (5) sind rechtzeitig bereit und treten mit ihren Rossen, die beiden Wurfspeere in den Händen an. Der Ephebe der anderen Seite (6) scheint aber zu spät zu kommen oder irgend sonst sich vergangen zu haben; ganz geknickt und furchtsam präsentiert er sich mit seinem nicht minder demütigen Rösslein und nimmt die Rüge hin, die ihm erteilt wird.

An dem Kostüme der jungen Leute ist das Band zu bemerken, das einige um das eine Handgelenk oder auch um den Fussknöchel tragen. Dasselbe ist auch an den Epheben der anderen Schale (1, 2, 3) zu sehen. Ob es ein blosser Schmuck ist oder sonst eine Bedeutung hat, weiss ich nicht zu sagen. Ferner ist zu beachten, dass die Epheben auf beiden Schalen das Haar meist lang tragen, sei es dass es lose herabfällt, sei es dass es hinten in einen Bausch heraufgenommen ist.

Das Innenbild mit den zwei Knaben im Gespräche, deren einer sich im Leierspiele übt, bildet in seiner schlicht lebendigen Anmut einen freundlich heiteren Abschluss dieser ganz dem Leben der Jugend gewidmeten reizenden Schale.

Der Grund, weshalb wir die Hamburger Schale mit der Behandlung der grossen Schalen, Tafel 6 und Tafel 55, vereinigt haben, liegt, wie schon zu Anfang angedeutet ward, darin, dass diese Arbeiten ganz offenbar von dem gleichen Meister herrühren.

Das genauere Studium der Aussenbilder der Schale Tafel 6 hat mich gelehrt, dass die oben S. 32 geäusserte Vermutung, es sei der Meister derselben vielleicht nicht im engeren Kreise der Vasenmaler zu suchen, nicht haltbar ist. Der Meister war ein sehr tätiger Vasenmaler, dessen Hand und dessen Entwicklung wir noch auf einer Reihe von Gefässen nachweisen können und dessen Einfluss in der Zeit vom Ende des strengen Stiles bis zum Anfang des freien an vielen Vasen fühlbar ist.

Allein es strebte dieser Meister allerdings von Anfang an über die engen Grenzen der damaligen Vasenmalerei hinaus. Er okkupiert das ganze Innere grosser Schalen für Bilder grossartiger Komposition und er versucht, zuerst auf weissem Grunde, dann auch auf dem gewöhnlichen Thongrunde durch Aufsetzen anderer Farben und durch Vergoldung einzelner Teile stärkere, der grossen Malerei näher kommende Wirkungen zu erzielen.

In den Aussenbildern der grossen Schalen, die er rasch und leicht hinzu-

[1]) Vgl. *Paul Girard*, l'éducation athénienne au Ve et au IVe siècle, p. 279 ff.

werfen pflegte, und bei kleineren auch im Innenbilde, feiert er am liebsten die männliche Jugend, die Knaben und Epheben, und seine Leidenschaft sind die Pferde aus den Ställen der aristokratischen Familien. Er ist der vorzüglichste Beobachter dieser Tiere, den wir unter den Vasenmalern kennen.

Eine kleine äusserliche Eigentümlichkeit in der Zeichnung des Pferdeschwanzes, die dem Meister charakteristisch ist und ihn von anderen Zeitgenossen, welche ähnliche Gegenstände behandelten, unterscheiden hilft, ist, dass er die Haare des Schweifes immer mit parallelen, von oben beginnenden Linien bezeichnet, während seine Zeitgenossen nur am Ende oder an der Innenseite des Schweifes Haarlinien anzubringen pflegen.

Schon Hartwig hat diese Beobachtung gemacht und mit vollem Rechte einen Teil der Schalen zusammengestellt, die unserem Meister gehören müssen.[1]) Auch er hat ihn namenlos gelassen. Ich möchte nach dem erhaltenen Hauptwerke desselben vorschlagen, ihn den »*Meister der Penthesileia-Schale*« zu nennen.

Er hat anfänglich noch in der Fabrik des Euphronios gearbeitet. Er ist wie der etwas ältere »Panaitios-Meister« von dem Fabrikinhaber Euphronios beschäftigt worden, hat uns aber wie jener seinen eigenen Namen niemals genannt. Von ihm ist die grosse Berliner Schale mit dem weissgrundigen Innenbilde und der Inschrift des Fabrikinhabers Euphronios bemalt worden (Hartwig, Meisterschalen, Tafel 51, 52). Hier zeigt er schon sein Streben nach grossem Stil und bunter, reicher Wirkung durch Farbe und Gold; allein die Zeichnung ist noch streng. Die Aussenseiten zeigen die wesentlichen Eigentümlichkeiten des Meisters ebenfalls schon entwickelt; es sind Reiterbilder; die Auffassung der Pferde, die Zeichnung ihrer Schweife, die einzelne Palmette unter den Henkeln, die Säulen, all dies sind Kennzeichen der Art des Meisters. Die Inschrift feiert als schönen Knaben den Glaukon, den Sohn des Leagros; Glaukon befehligte als Stratege 433/32 vor Kerkyra; die Zeit, wo er als schöner Knabe gefeiert ward, wird 30—40 Jahre zurückliegen, wodurch wir auf die Zeit um 472—462 kommen. Damit stimmt, dass wir oben S. 32 die etwas jüngere Penthesileia-Schale unseres Meisters rund um 460 herum angesetzt haben.

Dieser in Euphronios Werkstatt gearbeiteten Schale steht ein zweites prächtiges Werk sehr nahe, die Anesidora-Schale in London;[2]) das grossartige Innenbild füllt das ganze Schalenrund und ist auf weissen Grund gesetzt. Es sei nur auf eine Kleinigkeit aufmerksam gemacht: das Diadem des Hephaistos mit den vergoldeten Punkten gleicht völlig dem der Ge auf der Tityos-Schale. Die Aussenbilder, die je ein Ross in der Mitte, Epheben und Abschiedsscenen zeigen, sind völlig gleichartig den übrigen des Meisters; auch die einzelne Palmette unter den Henkeln findet sich wieder.

Dann nennen wir die herrliche Schale aus Kamiros mit Aphrodite auf dem Schwane, wieder auf weissem Grunde.[3]) Das Auge zeigt hier schon einen kleinen Oberlidstrich, so wie an der Penthesileia. Wieder nennt die Inschrift den schönen Glaukon, und zwar hier schon in zwei Zeilen untereinander, στοιχηδόν geschrieben,

---

[1]) Hartwig, Meisterschalen, S. 491 Anm.

[2]) British museum, catal. III, D 4. White Athenian vases pl. 19. Die Aussenbilder sind leider unpubliziert.

[3]) White Athenian vases, pl. 15. Brit. Mus., catal. III, D 2.

aber noch mit dreistrichigem Sigma. Aussenbilder fehlen. Die Schale kann nur wenig jünger sein als die erstgenannte, bei Euphronios gemalte. Aussenbilder fehlen.

Ferner: die fragmentierte, wiederum weissgrundige Schale von der Akropolis mit dem Tode des Orpheus[1]) und den fragmentierten Inschriften eines Atelierinhabers, vielleicht wieder des Euphronios (. . . ἐπο] ιεσεν), sowie vielleicht des Glaukon (. . . ον), wo das καλος in zweiter Zeile darunter gestanden haben kann. Die Augen haben Oberlidstrich und die ganze Zeichnung ist etwas weniger streng als an den vorigen; doch kann der Zeitunterschied nur ein ganz geringer sein. Die Aussenbilder, auch auf weissem Grund, zeigten wieder je ein Pferd als Hauptsache; dazu thrakisch gekleidete Männer.

Die folgenden Werke des Meisters sind ein wenig jünger, sie sind nicht mehr weissgrundig, sondern benutzen den gewöhnlichen roten Tongrund, und die Inschriften enthalten nichts mehr als das allgemeine ὁ παῖς καλός. So die Schale des Louvre, Monum. grecs II, Taf. 5. 6 mit Abschiedsscenen von Reitern in thrakischer Tracht. Die Inschrift ist hier nach gewöhnlicher Art in einer Zeile geschrieben; aber viele Details, die Zeichnung der Rosse, der Ring zum Anbinden u. a. lassen den Meister sicher erkennen. Dann nennen wir unsere Hamburger Schale (Taf. 56, 4—6), wo die Inschrift in zwei Zeilen, aber mit gewöhnlichem, stehendem, dreistrichigem Sigma geschrieben ist. Ferner die Schale in Paris, de Ridder, catal. des vases de la bibl. nat. No. 814 mit Fig. 111, 112 und pl. 22; Reiter im Innenbild, aussen Jünglinge mit Waffen in köstlichen Motiven, voll Grösse zugleich und voll Anmut. Auch hier ist die Inschrift στοιχηδὸν in zwei Zeilen geschrieben; der Meister beginnt hier das Sigma liegend zu schreiben, aber er macht es noch dreistrichig, so dass es einem Ny gleicht.

Es folgen unsere beiden grossen Schalen, die Penthesileia- (Taf. 6; 56, 1—3) und die Tityos-Schale (Taf. 55). In jener ersteren versucht der Meister die aufgesetzten Farben, die er auf den weissgrundigen Schalen gewohnt war, auch bei rotem Tongrund anzuwenden, ein Versuch, der nicht glücklich war und deshalb auch keine Folge hatte. Die in zwei Zeilen geschriebene Inschrift giebt ebenfalls liegendes, aber vierstrichiges, einem My gleichendes Sigma. Die Innenbilder zeigen den Meister auf seiner Höhe und wahrscheinlich unter dem Einflusse des grossen Polygnot (vgl. oben S. 32 ff.).

Doch neben diesen grossartigen Schalen gingen auch unbedeutende und flüchtige Arbeiten aus den Händen dieses Malers oder wenigstens seiner Schüler hervor. Die Schale im museo civico zu Bologna[2]) bei Gerhard, Auserl. Vasenb., Taf. 291, 292 bekundet ganz die Hand unseres Meisters; allein sie ist ein recht unbedeutendes Werk; nur die Pferde sind gut und lebendig wie immer. Die Augen der Figuren haben keinen Oberlidstrich; die Zeichnung steht auf derselben Stufe wie bei den letzterwähnten Werken. Inschriften fehlen. Noch geringer und flüchtiger sind andere Schalen, die aber doch durch allerlei Kennzeichen wenigstens den Schülern des Meisters zugeschrieben werden müssen. So München, Jahn, No. 794 und 797.

Endlich sei noch eine kleinere, sehr hübsche Schale (Durchmesser 0,23) genannt,

---

[1]) Journal of hellen. stud. IX, 1888, pl. 6. Vgl. Klein, Lieblingsinschr.[2] S. 154.

[2]) Aus Versehen ward oben S. 32, Anm. 1 Turin als Ort der Schale angegeben. Ich habe das Original vor kurzem verglichen.

die ich unserem Meister zuschreibe. Sie ist Besitz von Lord Aldenham und war im Sommer 1903 im Burlington fine arts club zu London ausgestellt (Katalog von Eug. Strong, vases No. 15). Sowohl innen als auf beiden Aussenseiten sieht man als Hauptbild einen Epheben zu Ross, der im Begriffe ist, einen *Sprung* auszuführen. Der Reiter hebt sich etwas im Sitz, er sitzt weit nach hinten und hält die beiden Zügel ganz lose nahe am Kopf des Tieres, das mitten im Sprunge dargestellt ist. Der Moment ist äusserst charakteristisch erfasst. Die Zeichnung der Rosse und ihrer Schwänze lässt unseren Meister sicher erkennen. Auch auf der Berliner Schale aus Euphronios' Werkstatt berühren die Rosse den Boden nicht mit den Füssen; sie sind im Galopp; die neue Schale bietet spezielle Studien des Sprungs.

Die sämtlichen erwähnten Arbeiten können nur in einer relativ kurzen Zeit entstanden sein. Sie werden alle zwischen ca. 470 und 460 oder 465—455 fallen.

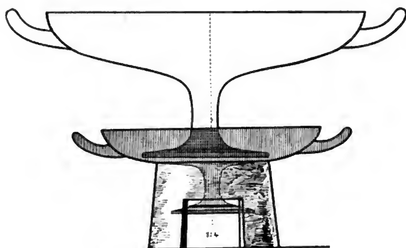
Da sind uns die Beziehungen zur grossen Kunst von Bedeutung. Überall finden wir Verwandtschaft mit der Plastik und sehen dieselben Probleme behandelt hier wie dort. Wir sehen die Vorliebe für die Stellung mit einem entlasteten aber voll aufgesetzten Fusse; doch auch das volle Schreitmotiv tritt bereits auf (vgl. Taf. 56, 1. 2). Die Stellung der Jünglinge mit wagerecht vorgestrecktem einen Arme (Taf. 56, 1, 3; de Ridder, catal. p. 474, Fig. 111, bei einem Jüngling in Vorderansicht) erinnert auffallend an den Apollon des Westgiebels von Olympia. — Zeichnerisch beachte man, dass jetzt durchweg beide Füsse in der Vorderansicht verkürzt werden und zuweilen auch der ganze Unterarm verkürzt erscheint (Taf. 56, 5).

Vor allem ist wichtig, dass wir hier an einem Meister die rasche gewaltige Umwälzung verfolgen können, die eben in jener Epoche aus dem harten, strengen Stile in den grossartigen polygnotisch-phidiasischen hinüberführte. Man lege die oben erwähnten älteren Arbeiten des Malers, die weissgrundigen Schalen neben die Penthesileia-Schale: dort noch alles fein, knapp, aber befangen — einem dünnen, klaren Quell vergleichbar —; hier wälzt schon ein mächtiger Strom seine Fluten. Und ganz neu ist die Fähigkeit, seelisch-vertieften Ausdruck zu geben, die wir auf der Penthesileia- und Tityos-Schale auftreten sahen. (A. F.)

DIE TECHNIK

Die Darstellungen dieser Tafel, sowie die Rückbilder der Tafel 55 schliessen sich in ihrer Technik eng zusammen. Sämtliche Umrisse, auch die Gesichtsprofile sind mit dem Pinsel und nur die Hauptinnenzeichnung mit der Borste ausgeführt. Zu 1—3 vgl. oben S. 34 f. Die Hamburger Schale (4—6) ist gleichmässig in der Lasur, sehr fest gebrannt und vorzüglich erhalten. Die Lasur der grossen Schale hat rote Flecken.

Hier unten ist die Hamburger Schale auf einen Untersatz gezeichnet, der ihrem Lagerring von 14 cm entspricht. Innen hat sie ebenfalls einen Ring, der genau mit dem Fusse unserer Schale Tafel 55 übereinstimmt. Man sieht, wie wenig skrupulös das Einsetzen in den Brennofen stattfand. (K. R.)



TAFEL 57

DREI ATTISCHE PYXIDEN

LONDON, BRITISH MUSEUM

Diese drei feinen attischen Deckelbüchsen (πυξίδες) gehören in eine kleine Klasse von Vasen der perikleischen Epoche, die ganz dem weiblichen Geschlechte bestimmt sind. Es sind Gefässe, die mit den Sitten und Gebräuchen von Brautstand und Hochzeit zusammenhängen, und die Darstellungen, mit denen sie geschmückt sind, haben mehr oder weniger Beziehung hierauf. Wahrscheinlich waren Gefässe dieser Art als Brautgeschenke beliebt.

Die drei Vasen unserer Tafel haben dieselbe Form. Es sind runde Büchsen mit festschliessendem Deckel, bestimmt, um wohlriechende Salben, Schminke oder dergleichen den schönen Frauen wichtige Dinge aufzunehmen.

Das zu oberst abgebildete Stück (1),[1] mit besonders schön profiliertem Deckelknopf, stellt Frauen im Hause dar. Der Säulenhof, das Peristyl des griechischen Hauses, ist durch eine dorische Säule mit nach archaischer Art weitausladendem Kapitäl und mit Basis angedeutet; ein Gemach, der »Thalamos« oder der »Parthenon«, das Jungferngemach wird durch eine grosse schwere Tür bezeichnet, deren einer Flügel nach innen geöffnet ist; an diesem Flügel sieht man Beschläge an der Seite der Türangel; auf dem andern Flügel, dessen Aussenseite sichtbar ist, erkennt man drei Reihen runder Nagelköpfe sowie einen Ring und einen Klopfer, all dies vergoldet. Der obere Türbalken ist als dorischer Architrav mit Tropfenregula ausgestattet. In der Türe steht ein Mädchen, das sich eine Binde um den Kopf windet. Der nicht sichtbare, von dem Türflügel verdeckte, rechte erhobene Arm, ist von dem Maler im Umrisse vorgezeichnet worden, was noch deutlich zu erkennen ist. Dem Mädchen ist der Name *Iphigeneia* (Ἰφιγενεια) beigeschrieben. Wahrscheinlich ist sie als Braut zu verstehen. Ein anderes Mädchen bringt eilig einen Kasten herbei (vergl. oben S. 215), dessen Deckel geöffnet ist und aus dem sie ein Halsband oder dergleichen für die zu schmückende Braut herausholt. Sie heisst *Danae* (Δαναε). Links vor der Tür stehen zwei Frauen, über denen *Kassandra* (Κασσανδρα) geschrieben ist, ohne dass man wüsste, welche damit bezeichnet werden sollte; wahrscheinlich war es dem Maler ganz gleichgültig, auf wen der Beschauer den Namen beziehen wollte. Die eine hält ein mit Früchten oder dergleichen gefülltes eimerförmiges Gefäss. Zwei

[1]) Brit. Mus. catal. III, No. E 773, aus Athen. Bisher nicht abgebildet. Zu den Inschriften vgl. *Kretschmer*, gr. Vaseninschr., S. 166, 178. Zum Bilde *Heydemann* in Comment. in hon. Mommseni p. 170. *Robert*, die Knöchelspielerinnen des Alexandros (1897), S. 20.

andere Frauen, eine sitzende, die Wolle aus dem Korbe zieht, und eine stehende mit einem Alabastron, darin wohlriechendes Öl zu denken ist, heissen *Helene* (᾿Ελενε) und *Klytaimestra* (Κλυταιμε . . ρα). Ein Spiegel hängt an der Wand.

Eine bestimmte mythologische Scene darzustellen, lag dem Maler offenbar fern. Doch war es gewiss ebenso seine wirkliche, ernste Absicht, nicht gewöhnliche Menschen, sondern heroische Figuren, Gestalten der Vorzeit darzustellen.[1]) Er wählte die Namen für die schönen Frauen seines Bildes aus den berühmten Sagen des argivischen Königshauses: Danae ist die Mutter des Perseus, die mit diesem nach Argos und Tiryns zog, wo ihr Sohn herrschte. Helena und Klytaimestra sind beide Töchter der Leda, also Geschwister und Gattinnen der Könige Menelaos und Agamemnon, der beiden Söhne des Atreus, des Königs von Mykenä. Kassandra, des Priamos Tochter, ward des Agamemnon Nebengemahl, der sie mit nach Mykenä nahm. Iphigeneia aber ist des Agamemnon Tochter von Klytaimestra. Es giebt keinen Moment der Sage, in der diese Figuren jemals in der hier dargestellten Weise hätten zusammenkommen können. Allein der Maler folgt rein seinem künstlerischen Bedürfnis. Er giebt ein typisches Bild aus dem Frauenleben und versetzt dies in die heroische Vorzeit, und zwar an den Hof von Argos und Mykenä, ohne sich jedoch um die Sage im einzelnen und den Synchronismus der Dargestellten zu kümmern. Dies ist echt griechische Freiheit der Kunst.

Das Bild der zweiten Pyxis[2]) stellt ebensowenig eine bestimmte Scene einer Sage dar und versetzt die Figuren doch ebenso sicher in das ideale Jenseits des Mythus. Ein Baum mit goldenen Äpfeln, von einer Schlange umwunden, macht es zweifellos, dass wir an den Garten der Hesperiden zu denken haben.

Die eine Hesperide *Thetis* (Θετις) sammelt Äpfel ein; eine andere, die von stürmischem Winde den Namen hat, *Mapsaura* (Μαψαυρα),[3]) eilt herbei im dorischen, an der rechten Seite offenen Peplos. Dasselbe Gewand, an den Schultern deutlich mit grossen Nadeln zusammengesteckt (vgl. oben S. 80), trägt die folgende Hesperide, die mit einer leeren Hydria zum Brunnen geht, während eine Genossin schon ihre Hydria unter den Strahl der laufenden Brunnenröhre gestellt hat. Der Brunnen ist aus Quadern aufgebaut und oben mit einer Art Triglyphen- und Metopenfries abgeschlossen. Der Name *Hippolyte* (᾿Ιππολυτη:) ist, wie bei der vorigen Vase »Kassandra«, so über die zwei Mädchen geschrieben, dass man ihn auf das eine wie das andere beziehen kann. Für die Hesperiden gab es weder feste Zahl noch Namen;[4]) die Künster waren frei, zu wählen. Wir haben schon oben S. 43 u. 44 bei der Meidias-Vase verschiedene solche freigewählte Namen gefunden. Ebenda haben wir auch auf den Begriff hingewiesen, den die attischen Vasenmaler von dem Hesperidengarten bekunden, in dem ewige Jugend, Gesundheit, Glück und Schönheit herrschen. Ein Bild aus diesem Zaubergarten war ein gar passender Gegenstand für die Salbenbüchse einer schönen Jungfrau, und das

---

[1]) Weder Heydemann noch Robert a. a. O. scheinen mir die Sache richtig gefasst zu haben.

[2]) Brit. Mus. catal. III, No. E 772. Aus Athen. Bisher nicht abgebildet. Vgl. Rhein. Mus. 1881, S. 470, 8 (Heydemann). Roschers Lexikon I, 2681, 3.

[3]) Zu dem sonst nicht vorkommenden Namen hat Heydemann mit Recht auf Hesiod. theog. 872 αἱ δ' ἄλλαι μὰψ αὖραι ἐπιπνείουσι θάλασσαν verwiesen.

[4]) Vgl. Roschers Lexikon I, 2597 f.

Wasserholen mochte als Anspielung auf das Brautbad gelten, das man ihr vorbereiten sollte.

Die dritte Pyxis (3)[1]) stellt wieder die Türe zu einem Frauengemache dar; sie ist mit drei doppelten Reihen von Nagelköpfen geziert; links oben ein Griff. Vor der Thüre stehen auf einer niederen Plinthe zwei Vasen auf hohen Füssen; sie sind oben mit Zweigen besteckt; ferner zeigen sie die Andeutung von Bemalung mit Figuren. Der Typus dieser Vasen[2]) ist uns durch erhaltene Exemplare wohl bekannt; es giebt grosse, und giebt kleine Miniaturnachbildungen von solchen; sie kommen ausser in Attika bis jetzt nur noch in Südrussland vor; sie wurden sonst nicht exportiert. Zahlreiche jener kleinen Nachbildungen, die als Weihgeschenke von Mädchen dienten, sind im Brauronion auf der Akropolis zu Athen gefunden worden. Die Bilder dieser Vasen beziehen sich immer auf das Frauenleben. Es müssen diese Gefässe bei den Braut- und Hochzeitsgebräuchen eine Rolle gespielt haben; sie kommen mehrfach mit der sicher mit dem Brautbade verknüpften sog. Lutrophoros-Vase vor.[3]) So auch hier; wir sehen weiter links auf dem Bilde einen jener bei den attischen Frauen so gebräuchlichen Kasten (vgl. oben zu 1, und S. 215), auf dessen Deckel eine Schminkbüchse mit fein gedrehtem Deckel steht; sie ist wahrscheinlich von Alabaster zu denken; es sind uns genau gleiche Schminkgefässe von Alabaster noch wirklich erhalten. Dahinter aber steht eine jener Lutrophoros genannten Vasen, ebenfalls mit Andeutung gemalten Schmuckes und ebenfalls mit Zweigen festlich geschmückt. Es bezieht sich dies Gerät offenbar alles auf eine bevorstehende Hochzeit. Auf einem, wie wir sehen werden, von demselben Meister wie unsere Pyxis herrührenden Bilde ('Εφημ. ἀρχ· 1897, Taf. 10) sieht man dargestellt, wie die Lutrophoros und dazu wieder ein Paar jener Vasen auf dem hohen Fusse von Frauen mit Zweigen geschmückt werden, während man durch die geöffnete Thür des Thalamos die Braut und das Brautbett sieht.

Die Hauptfigur unserer Pyxis scheint das sinnend vorgebeugt sitzende Mädchen zu sein, dem eine kleine junge Sklavin die Sandale schnürt; sie heisst *Kymothea* (Κυμοθεα); *Galene* (Γαλενε, die Meeresruhe) steht hinter ihr mit einer runden Schachtel auf den Händen. Links sitzt *Thaleia* (Θαλεια) mit aufgelösten Haaren; ihr bringt *Kymodoke* (Κυμοδοκε) einen Kasten und ein Alabastron mit Salbe, während *Glauke* (Γλαυκε) ein Halsband hält. An der Wand zwei Spiegel. Rechts steht *Pontomedeia* (Ποντομεδεια) im dorischen Peplos mit Schleier und lässt ein Rädchen schnurren, das als Liebesorakel diente.[4]) *Doso* (Δοσω) sieht zu und hält eine Ranke in der Rechten.

Die Namen sind hier aus dem Kreise der Nereiden gewählt, die, wie die Hesperiden, Ideale schöner reizvoller junger Mädchen sind. Auch hier ist es die

---

[1]) Brit. Mus. catal. No. E 774. Aus Athen. Eine ganz elende Abbildung ist publiziert in *Dumont et Chaplain*, céram. gr. pl. 9; die Zeichnung von Chaplain steht auf keiner höheren Stufe als etwa eine von Hancarville aus dem 18. Jahrh.; sie ist eine rohe Karikatur des Originals. Vgl. was ich in Samml. Sabouroff, I, Vasen, Einleit. S. 7, Anm. 6, bemerkt habe. Zur Darstellung ferner *Heydemann* in Comm. in hon. Mommseni, p. 171; zu den Inschriften *Kretschmer*, gr. Vaseninschr., S. 201.

[2]) Vgl. über diese Gefässe meine Ausführungen in Samml. Sabouroff, Text zu Taf. 68, 1. Ferner *Hartwig* in 'Εφημ· ἀρχ· 1897, S. 135 f.

[3]) Weshalb Hartwig a. a. O. vorschlug, sie bauchige Lutrophoroi zu nennen.

[4]) O. Jahn, sächs. Bericht 1854, S. 256.

Absicht des Künstlers, eine Frauenscene zu bilden, die sich auf Brautschaft bezieht. Allein er will keine gewöhnlichen Menschen darstellen; er macht die Mädchen zu Nereiden, den ewig schönen Jungfern, denen ja alles Treiben der irdischen sich zuschreiben ließ.[1])

Die beiden oberen Stücke, 1 und 2, stehen sich in Form und Dekoration, in der Art der Beischriften und der Zeichnung der Figuren sehr nahe. Sie stammen wahrscheinlich von einem und demselben Meister. Der Stil zeigt noch Reste des Strengen, besonders in der Führung des Profils mit dem noch etwas hohen vorspringenden Untergesichte; auch in der Zeichnung des Auges. Die Bewegungen sind noch etwas hart, freilich von grosser Frische und Lebendigkeit der Auffassung. Sehr gelungen ist die herbeieilende Danae auf 1, und noch besser sind die zwei Hesperiden am Brunnen, die warten, bis der eine Krug voll ist. Die Schrift steht auf der Stufe des Übergangs zu den ionischen Formen. Auf 1 ist noch ε für den langen E-Laut, auf 2 aber η geschrieben; doch hat auch 1 schon das ionische Lambda; 2 schreibt schon ganz ionisch; 1 hat noch dreistrichiges Sigma, 2 vierstrichiges.

Wir kennen durch ihre Signatur zwei Atelierinhaber, bei denen solche Pyxiden hergestellt wurden, wie diese beiden sind: *Megakles*[2]) und *Agathon*;[3]) beide zeichnen ἐποιεσεν; wir wissen also nicht, ob sie selbst auch Maler oder nur Atelierbesitzer waren. Die mit Megakles' Name signierte Pyxis ist ein wenig strenger, die mit dem Namen des Agathon etwas freier im Stile. Der Maler unserer beiden Pyxiden scheint nicht identisch mit einem jener beiden.

Nahe verwandt ist eine Pyxis, die das Paris-Urteil darstellt (Samml. Sabouroff, Taf. 61, 1). Ferner gehören auch einige Pyxiden hierher, die weißen Grund zeigen: Berlin No. 2261 (Arch. Zeitg. 1882, Taf. 7, 1), Frauenscene vor der Tür des Thalamos, und British Museum D 11 (White Athen. vases pl 20), ein Hochzeitszug; beide noch ein wenig strenger im Stile als unsere beiden.

Die dritte Pyxis unserer Tafel ist freier und vorgeschrittener; aber der zeitliche Unterschied gegenüber den vorigen kann nicht gross sein; sie schliesst sich unmittelbar an. Doch haben das Profil sowohl wie die Haltung der Figuren jede Spur des Strengen und Harten verloren. Auch ist das Gewand freier und reicher in den Falten.

Wir besitzen ein zweites ausgezeichnetes Werk desselben Meisters, dem wir Taf. 57, 3 verdanken: das köstliche »Epinetron« aus Eretria in Athen, 'Εφημ. ἀρχ. 1897, Taf. 9, 10. Die Übereinstimmung der Zeichnung geht bis in unbedeutende Kleinigkeiten; so findet sich hier wie dort an den Frauen ein mit einer einzigen feinen Linie gezogenes Halsband, an dem vorne eine vergoldete kleine Kugel sitzt. Auch die Art der Inschriften ist ganz die gleiche hier wie dort; es ist im wesentlichen ionische Schrift, allein mit allerlei Inkonsequenzen und Rückfällen in altattische Art; hier wie dort vertritt ε noch den langen E-Laut.[4])

---

[1]) Sich schmückende Mädchen mit Nereidennamen auch auf einer Deckelschale in Neapel, Heydemann 2296 (Bull. nap. n. s. 2, 1).

[2]) Fröhner, catal. Barre pl. 7. Klein, Meistersign.[2] S. 206, vermutete in Megakles den Meister unserer beiden Pyxiden.

[3]) Jahrb. d. Inst., arch. Anzeiger 1895, S. 38, Fig. 12, 13.

[4]) Zu den Inschriften vgl. U. Köhler in Athen. Mitteil. X, 1885, S. 378, Anm. 2.

Auch der herrliche Aryballos Sabouroff (Berlin No. 2471; Samml. Sabouroff, Taf. 55) gehört nach der Art der Zeichnung wie der Inschriften eben demselben Meister an.[1]) Es sind dies Werke, die zu dem vorzüglichsten gehören, das uns aus der grossen perikleischen Glanzzeit überhaupt geblieben ist.

Benennen können wir den Meister nicht, er mag nach dem Hauptwerke *»der Meister des Epinetron von Eretria«* heissen. Von signierten Vasen gehören eine Schale mit der Inschrift Ξενοτιμος ἐποιεσεν[2]) und ein Kantharos mit 'Επιγενες ἐποεσε[3]) derselben Zeit und Stilrichtung an; doch stimmt die Zeichnung keiner dieser beiden Vasen mit der unseres Meisters genauer überein; auch sind die beiden signierten Stücke wesentlich geringerer Art als jene nicht signierten des Meisters des Epinetron.[4])

Die Zeit, in welcher die drei hier besprochenen Pyxiden entstanden sein werden, dürfen wir wohl auf c. 455—445 bestimmen, da der Anschluss an den strengen Stil noch deutlich ist. Die mit Recht schon von Hartwig[5]) hervorgehobene Übereinstimmung des an dem Epinetron angebrachten plastischen weiblichen Kopfes mit der Athena Lemnia des Phidias erklärt sich vortrefflich bei dieser Datierung. (A. F.)

[1]) Dass die Pyxis Taf. 57, 3 und der Aryballos Sabouroff von derselben Hand sind, habe ich bereits in Samml. Sabouroff I, Vasen, Einl. S 7, bemerkt, wo auch noch einige andere Werke demselben Künstler zugeschrieben sind. Das bedeutendste ist aber jetzt das Epinetron von Eretria.

[2]) Antike Denkm. I, 59, 1. Fröhner, coll. van Branteghem pl. 29. Dass der Napf Ant. Denkm. I, 59, 2; Fröhner pl. 30 nichts mit Xenotimos zu thun hat, habe ich im Arch. Anzeiger 1895, S. 91, No. 45, bemerkt. — Vgl. Hartwig in 'Εφημ ἀρχ. 1897, S. 140.

[3]) De Ridder, catal. des vases de la bibl. nat. No. 851; Wiener Vorlegebl. B. 9, 2.

[4]) Viel eher könnte der oben erwähnte, fälschlich früher auf Xenotimos bezogene Napf Ant. Denkm. I, 59, 2 (vgl. Arch. Anz. 1895, 91, 45) dem »Meister des Epinetron« zugeschrieben werden.

[5]) Die Datierung dagegen, die Hartwig, 'Εφ. ἀρχ. 1897, 140, für das Epinetron gibt (440 bis 430) ist gewiss zu spät angesetzt.

Die Technik

Von den drei niedlichen Gefässen stimmen die beiden oberen in der Art der Zeichnung überein. Das untere ist reicheren Stils. Reliefkontur findet sich überall. Die Buchstaben sind auf der Türe oben rot, sonst bei den ersten Gefässen weiss, beim letzten bestehen sie aus feinstem Schlemmton, mit dem auch die feinen Haarbinden hergestellt sind. Die Vergoldungen erscheinen auf der Tafel weiss. Die Vorzeichnung enthält im oberen Bilde den unsichtbaren Arm der aus der Türe tretenden Frau. (K. R.)

TAFEL 58

AMAZONENSCHLACHT

LONDON, BRITISH MUSEUM

Dies wohlerhaltene prächtige Gefäss, auch ein köstliches Produkt attischer Kunst perikleischer Epoche, wurde 1830 in der Nekropole von Akragas (bei Girgenti) gefunden und kam in Besitz des Dichters Samuel Rogers; dann kaufte es ein Herr Stoddart, der eine Skizze davon zu nehmen gestattete, die Gerhard publizierte. Später kaufte es ein Herr Forman und die Vase blieb lange verschollen, bis sie bei der Auktion von dessen Sammlung 1899 in London wieder auftauchte und nun den ihr gebührenden Platz im British Museum erhielt.[1])

Es ist ein henkel- und fussloser Kessel, eine Form, die in Metall sehr beliebt war, unter den bemalten Vasen aber nicht häufig ist. Ein schönes Exemplar aus derselben Epoche, wie das vorliegende, von derselben Form und mit derselben Dekoration ausgestattet, befand sich in der Sammlung Sabouroff und ist jetzt in Berlin (No. 2402). In meiner Behandlung dieser Vase in »Sammlung Sabouroff«, Text zu Tafel 56 und 57, habe ich die Geschichte dieser Gefässform skizziert; über den Gebrauch derselben in Metall habe ich ferner in Olympia, Bd. IV, die Bronzen, S. 134 f., Näheres ausgeführt, worauf ich verweise. Bronzekessel dieser Form wurden im fünften Jahrhundert als Staatspreise an Festspielen für im Kriege Gefallene gegeben. Ferner wurden solche an verschiedenen Orten gerne als Aschengefässe in Gräbern verwendet. Dem gleichen Zwecke dienten Exemplare von Thon in attischen Nekropolen; diese pflegen jedoch nur schwarz gefirnisst und mit weisser Guirlande geziert zu sein. Bemalte Exemplare sind im fünften Jahrhundert, wie gesagt, äusserst selten. Wahrscheinlich diente auch unser Exemplar als Aschenbehälter in dem Grabe eines Akragantiners.

Das Bild läuft ringsum. Es ist der Kampf des Theseus gegen die Amazonen auf attischem Boden dargestellt. Ein Ölbaum bezeichnet hier ebenso wie auf Tafel 26/27 die attische Ebene. Während ein Teil der Figuren auf dem konventionellen dekorativen unteren Abschluss aufsteht, ist unter mehreren anderen Figuren der wellige Erdboden, selbst mit Andeutung darauf wachsenden Grases wiedergegeben, eine Erscheinung, die innerhalb der Vasenmalerei dieser Zeit ganz ungewöhnlich ist und auf nahes Verhältnis zur grossen Malerei deutet.

Das Hauptbild ist eine Gruppe von sieben Figuren. *Theseus* (Θεσευς), gefolgt von seinem Freunde *Perithoos* (Πε]ριθος) und einem anderen bärtigen Genossen dringen im Laufschritte gegen die Amazonen vor, Theseus mit gezücktem

---

[1]) Vgl. Cecil Smith in The Forman collection, London 1899, No. 357 (ohne Abbildung). Sal. Reinach, répert. de vases II, 163. Gerhard, Auserl. Vasenb. Taf. 329/330.

Schwerte, die anderen mit gefällter Lanze. Die Amazone ***Andromache*** (Α[νδ]ρομα[χε) ist auf das Knie gefallen, sie hält den Bogen in der Linken und schwingt die Streitaxt über dem Kopfe. Sie blutet schon aus einer Wunde am rechten Oberschenkel. Sie trägt Schuhe, Panzer, den skythischen Köcher an der Seite und einen Helm, der aus der Kombination einer weichen Mütze, deren Laschen unter dem Kinn gebunden sind, und einer Metallkappe zu bestehen scheint. Ihr zu Hilfe sprengen drei Amazonen zu Ross heran, deren vordere ***Hippolyte*** (Ηιππο[λυ]τε) heisst. Zwei tragen den Rock mit engen Ärmeln; eine ein Koller mit Rautenmuster wie die Hauptfigur von Taf. 26/27; ihr hängt der Köcher mit aufgeschnalltem Bogen an der Seite; sie schwingt die Streitaxt und trägt thrakische Fuchspelzmütze; die andere hat eine gewöhnliche Haube, die dritte einen eigentümlichen spitzen Helm.

Eine zweite Gruppe besteht aus vier Figuren. Ein bärtiger Athener bedroht mit einschneidigem Schwerte eine Amazone, die ausweicht und zugleich zum Speerstoss ausholt; sie trägt ganz dünnen, durchsichtigen Chiton und einen Helm mit Stierhörnern und Ohren, wie er auf altionischen Denkmälern öfter vorkommt, auch mit einem quer übergelegten Busche. Sie trägt eine Pelta mit rundem Ausschnitt. Eine Genossin, von deren Name ein E erhalten ist, eilt im Laufschritt herbei mit Streitaxt und Bogen, den Köcher an der linken Seite. Hinter dem bärtigen Athener dringt der jugendliche attische Held ***Akamas*** (Ἀχαμας), der Aithra Sohn, mit gefällter Lanze in geduckter, schmiegsamer Haltung vor.

Endlich eine Gruppe von drei Personen: der junge Athener ***Melaneus*** (Μελα . ευς), der schon das abgebrochene Ende einer Lanze im Schenkel stecken hat, wird niedergestochen von einer Amazone in persischer Tracht, von deren Name ein A geblieben ist. Melaneus hat mit der Rechten einen Stein vom Boden ergriffen; doch kann ihm dies nichts mehr helfen. Zu spät kommt auch ***Sthenelos*** (Σθε[ν]ε[λος) herbei und zückt das Schwert. Die Namen Melaneus und Sthenelos sind frei gewählt aus dem Vorrate an Heldennamen.

Die letztbeschriebene Gruppe des Melaneus ist wohl die originellste und gelungenste auf der Vase. Es liegt eine ausserordentliche Kraft und Gewalt in ihr. Es ist ein grausames wildes Schlachten, wie es griechische Kampfbilder sonst nicht zu zeigen pflegen; daher findet man eher Parallelen auf etruskischen als auf griechischen Denkmälern. Doch erscheint das Motiv auch auf letzteren zuweilen; vor allem auf dem berühmten sog. Alexandersarkophag von Sidon;[1]) es ist hier nur wenig, aber nicht glücklich verändert; wie unsere Amazone den Griechen von oben herab hinter dem Schlüsselbein in die Brust stösst, ist viel kraft- und ausdrucksvoller als in der entsprechenden Gruppe dort; die Bewegung der Beine und der emporgestreckte linke, den Schild tragende Arm, stimmen hier wie dort überein. Entfernter verwandt ist auch eine Perseus und Medusa darstellende Komposition.[2]) Unser Vasenbild ist nicht nur die älteste, sondern auch weitaus beste Darstellung des Motivs. Gewiss liegt eine grosse Wandmalerei als

---

[1]) *Hamdy-Bey-Reinach*, nécr. à Sidon pl. 26. Die betreffende Gruppe ist danach wiederholt bei *Löschcke*, die Enthauptung der Medusa, Bonn 1893, S. 14. Zur Deutung vgl. meine Ausführungen in der Handausgabe von Bruun-Bruckmanns Denkmälern, 1898, S. 102.

[2]) Vgl. *Löschcke* a. a. O. Löschcke war die Gruppe unserer Vase entgangen. Seine Meinung, das Motiv stamme von der Perseus-Medusa-Gruppe, ist offenbar unrichtig.

Vorbild zu Grunde, und alle späteren Schöpfungen sind von jener abhängig zu denken.

Es ist lehrreich, unsere Vase mit der grossen Amazonenschlacht Taf. 26—28 zu vergleichen. Der Stil von Taf. 58 ist wesentlich lockerer und freier, wie namentlich die so sehr verschiedene Zeichnung der Körperformen lehrt. Auch sind alle Bewegungen, die dort etwas Mächtiges, Grosses, aber noch etwas Kantiges haben, hier durchaus geschmeidig und rund geworden.

Die Ausführung ist hier viel flüchtiger als dort. Der Zeichner arbeitet überaus leicht und rasch, nicht mit vorsichtigen langgezogenen, sondern mit flotten kurzen Linien; er hat nicht mehr das Interesse für die Einzelheiten, nur noch für die Gesamtform, die er mit eminenter Sicherheit hinsetzt. Auch er freut sich an der Mannigfaltigkeit der Tracht; ja die Kopfbedeckungen seiner Figuren sind noch verschiedener und reicher, in der Erfindung als jene dort; aber er verweilt nicht mehr so bei dem einzelnen und ordnet alles unter der ganzen Gestalt, die er am liebsten unbekleidet giebt. Selbst einer Amazone hat er ein so dünnes Gewand gegeben, dass sie fast nackt zu sein scheint.

Wenn wir bisher richtig datiert haben, so können wir unsere Vase kaum wesentlich älter als gegen c. 440 ansetzen.

Dies ist aber gerade die Zeit, in welcher der Fries des Parthenon ausgeführt worden sein muss. Es liegt daher nahe, wenn wir in der Gruppe der drei berittenen Amazonen einen auffallenden Anklang an den Parthenonfries finden,[1]) zu vermuten, dass unser Vasenmaler sich an dem damals eben im Entstehen begriffenen herrlichen Werke des Phidias auf der Akropolis inspiriert habe. Allein wahrscheinlich ist dies nicht. Nicht nur ist es recht wohl möglich, dass unsere Vase etwas älter ist als der Parthenonfries, sondern die Übereinstimmung kann teils durch gleichartige ältere Vorbilder bedingt, teils zufällig sein. Was aber entschieden gegen jene Meinung spricht, ist der Umstand, dass wir das Motiv der heransprengenden Amazone schon auf dem älteren grossen Bilde Taf. 26/27 sehr ähnlich wie hier in einer ganz gleichartigen Gruppe verwendet finden; es stammt also gewiss aus der polygnotischen Wandmalerei, wohl dem Gemälde des Mikon. Auch dort (Taf. 26/27) hat die im Galopp heranreitende Amazone den Panzer an und zeigt den Oberkörper in Rückansicht. Wenn aber diese eine Figur unserer Vase sicher von einem Vorbilde entlehnt ist, das wesentlich älter war als der Parthenonfries, so wird dasselbe für die beiden anderen Reiterinnen wahrscheinlich. Wir haben überdies oben S. 135 gelernt, dass gerade Gruppen von der Art dieser drei Reiterinnen, wo die Figuren eng zusammengerückt sind und sich vielfach decken, einer Gattung polygnotischer Wandmalerei — und wahrscheinlich speziell dem Amazonenbilde des Mikon — eigen war, so dass wir noch mehr Grund haben, jene Reiterinnen unserer Vase auf die ältere Malerei, und nicht auf den Parthenonfries zurückzuführen. (A. F.)

---

[1]) *Winter*, Die jüngeren attischen Vasen, S. 35, meinte, die Vase, die er ans Ende des 5. Jahrh. setzte, ahme direkt eine bestimmte Gruppe des Nordfrieses nach. Dies war jedenfalls falsch. Vgl. *Dümmler* im Jahrb. d. Inst. II, 1887, S. 169 f. *Milchhöfer* ebenda IX, 1894, S. 68.

DIE TECHNIK

Die Vase war sehr starkem Feuer ausgesetzt. Dadurch wurde der schwarze Grund durch Zerspringen des Firnisses so sehr verletzt, dass die rote Aufmalung, die Buchstaben u. s. w. sehr schwer zu bestimmen sind.

Die Vorzeichnung wurde mit sehr feinen Strichen eingehend und genau bewerkstelligt. Die Reliefstriche sind kurz und knapp aufgesetzt; Gestrichel macht sich bemerkbar. Flüchtige Arbeitsmanier zeigt sich in der Behandlung der Haare. (K. R.)



TAFEL 59

PHAON

KRATER IN PALERMO[1]

Phaon war der schönste aller Menschen. Eigentlich ein alter Fährmann, hatte er einmal Aphrodite, die in der unscheinbaren Gestalt eines alten Weibes kam, ohne Lohn zu verlangen übergesetzt, und zum Danke dafür hatte ihm die Göttin ein Alabastron geschenkt mit einer Salbe, die ihn zum schönsten der Menschen, zum heissbegehrten Liebling aller Frauen machte.[2] Aphrodite selbst hatte ihn, um ihn für sich zu haben, im Grünen (in Lattich) versteckt.[3] Sappho stürzte sich, weil er ihre Liebe nicht erwiderte, vom leukadischen Felsen in das Meer.

Ganz sprichwörtlich war die Schönheit des Phaon. Aber auch als hochmütig galt er und spröde den armen Frauen gegenüber, die in Liebe zu ihm vergingen.[4] Wir wissen von einer Komödie des Dichters Platon, des Zeitgenossen und Rivalen des Aristophanes, welcher Phaon den Titel gab und darin es, wie es scheint, mit derbkomischen Farben geschildert war, wie die Weiber sich bemühen, zu dem ersehnten spröden Schönen, den Aphrodite verschlossen hält, zu gelangen. Das Stück ward 392 v. Chr. aufgeführt.[5]

Aus eben dieser Epoche stammt auch unser Krater, dessen Hauptbild

---

[1]) Früher im Kloster San Martino bei Palermo (daher auch »Krater von San Martino« genannt), jetzt im Museum zu Palermo. »Vermutlich aus Agrigent« (*Gerhard*). Abgeb. (sehr ungenügend) bei *Denti*, illustr. di un vaso greco siculo, Palermo 1823; danach alle folgenden Abbildungen: *Gerhard*, Antike Bildwerke. Taf. 59. Text dazu S. 301 ff. *Inghirami*, vasi fittili, 255, 256. *Müller-Wieseler*, Denkm. II, 425. Vgl. *Welcker*, Alte Denkmäler II, S. 65; III, S. 64 Anm. *O. Müller*, Handb. d. Archäol., § 384, 4. *L. Stephani*, mélanges gréco-rom. I, 553 und Compte rendu 1863, S. 216 f. *Helbig* in Annali d. Inst. 1862, S. 258 ff. *Klügmann* in Archäol. Zeitg. 1863, S. 46 f. *Furtwängler*, Eros in der Vasenmalerei (1874), S. 36. *Milchhöfer* im Jahrb. d. Inst. IX, 1894, S. 63.

[2]) Die Geschichte bei Serv. zu Verg. Aen. III, 279. Aelian var. hist. 12, 18. Lucian, dial. mort. 9, 2.

[3]) Kratinos frg. inc. 13. Aelian a. a. O.

[4]) Menander sagte von Sappho τὸν ὑπέρκομπον θηρῶσα Φάωνα (Strabo X, p. 452)

[5]) Schol. Aristoph. Plut. 179.

eben diesen schönen *Phaon* feiert, der hier inschriftlich deutlich bezeichnet ist: Φαων καλος,[1]) »der schöne Phaon«, steht über der Hauptfigur, dem üppigen Jüngling mit dem überreichen, zum Teil weissgelb gemalten Schmucke im lockigen Haare.[2]) Er stützt die Linke auf den Boden; die Rechte legt er auf die Schulter einer jugendlichen schönen *Nymphe*, die sich an ihn lehnt. Sie gleicht völlig der Asterope auf der Meidias-Hydria, Tafel 8, sowie dem mit Eutychia gruppierten Mädchen des Parisurteils, Tafel 30. Sie streckt die Rechte aus, wohl um den schönen Jüngling zu umarmen. Doch er wendet spröde und ablehnend den Kopf nach der anderen Seite herum. Hier steht, durch einen Lorbeerstamm getrennt, *Eros* in Ephebengestalt, im Begriffe die Sandale anzulegen, ein Motiv, das hier wohl ohne besondere Bedeutung seines künstlerischen Reizes wegen gewählt ist. Schon in der polygnotischen Malerei scheint es beliebt gewesen zu sein und erscheint auch am Friese des Parthenon zweimal.[3]) Oben hinter einer Terrainwelle sieht man einen kleiner gebildeten *Eros* (Beischrift Ἑρος καλος) auf einem Zweigespann von Rehen reiten, und links erhebt sich der Oberkörper des jugendlichen *Pan*, mit Bockshörnern und -Ohren, mit Fell und Keule, der staunend auf den schönen Phaon herabsieht. Links folgt eine Gruppe zweier schöner Mädchen, die von einem Reh begleitet sind, mit den Namen *Chryse* (Χρυση), »Goldene« und *Philomele* (Φιλομηλη),[4]) die ganz so zu beurteilen sind wie die Namen Chryseis, Agaue und andere auf der Meidias-Vase (s. oben S. 40): es ist auch hier nicht die aus der Prokne-Sage bekannte Philomele gemeint; die Namen sind wie dort ganz allgemein zu fassen als schöne glänzende Namen holder Mädchen, Begleiterinnen, Nymphen der Aphrodite. Diese selbst scheint hier nicht anwesend zu sein; denn wäre sie es, so würde sie deutlich gemacht worden sein.

An beiden Enden der Komposition, über den Seitenhenkeln, ist noch je ein Mädchen gebildet. Es sind Nebenfiguren, die zugefügt sind zum Abschluss und Füllen des Raumes. Die Figur links zeigt ein sehr gewöhnliches, triviales Motiv; sie reicht einen Kranz; die andere kommt in überaus koketter Haltung heran, ihr Mäntelchen im Rücken emporziehend (vgl. die Peitho von Taf. 8). Unsere Abbildung trügt, wenn sie, da sie das Bild aufgerollt giebt, den Schein erweckt, als ob Phaons Aufmerksamkeit auf dies Mädchen gerichtet sei. Das Hauptbild der Vorderseite schliesst der Eros ab; das Mädchen der Nebenseite über dem Henkel kann nicht Hauptfigur sein.[5])

---

[1]) Über dieser Inschrift waltete ein merkwürdiges Missverständnis. Die Abbildung von *Denti*, der die späteren folgten, giebt die gänzlich falsche Lesung ολως καλος. *Gerhard* (im Text zu den Ant. Denkm., S. 302) las dagegen Φαος καλος und erklärte »Phaos eine zwischen Pan und Faunus mitten inne stehende Namensform« (!). *Welcker* (Ant. Denkm. III, 64 Anm.) schien dies Φαος doch zu unwahrscheinlich und er wollte bei der alten Lesung ὅλως καλος bleiben. *Stephani* (a. a. O.) las Φλεων und erklärte φλέων, der Strotzende, d. h. Dionysos. Dieser Deutung folgten die Späteren. Man deutete die Figur ganz allgemein als Dionysos und als Darstellung der naxischen Hochzeit mit Ariadne. Es ist eine fast unglaubliche und für die Archäologie des 19. Jahrh. nicht eben rühmliche Thatsache, dass niemand auf den Gedanken kam, das so klar dastehende Φάων καλός auf den bekannten, sprichwörtlichen »schönen Phaon« zu beziehen.

[2]) Cavedoni im Bull. nap. 1845, p. 63 missverstand die Binden für Schmetterlingsflügel

[3]) Vgl. Dümmler in Jahrb. d. Inst. II, 1887, S. 169 f., Taf. 11.

[4]) Chryse ist die sitzende, Philomele die stehende. Dies erkannte schon Otfr. Müller, Handb. § 384, 4, während alle Späteren fälschlich beide Namen in Eins zogen und χρυσῆ Φιλομήλη erklärten; Klügmann (a. a. O.) wollte dies als Beinamen der Aphrodite fassen.

[5]) Wie ich früher (Eros in d. Vasenmal. S. 36) fälschlich angenommen hatte.

Der Sinn des Bildes ist ganz einfach der, den schönen Phaon zu zeigen wie er in einem Lorbeerhaine in den Bergen, wo Pan staunender Zuschauer ist, umgeben, gehegt und gepflegt von dem ganzen Geleite der Aphrodite, ihren Eroten und ihren Nymphen weilt. Sein sprödes, stolzes Wesen hat der Künstler dadurch angedeutet, dass er ihn den holden Mädchen nicht sich zuneigend, sondern den Blick schroff herumwendend bildete. Alle bemühen sich um ihn; die Eroten kommen, von Aphrodite gesandt — er lässt sich alles gefallen, bleibt aber kühl. Zu dem Rehgespann ist wohl ein Wagen zu denken: auch der kann nur für Phaon bestimmt sein und ist wohl als ein Geschenk der Aphrodite zu denken.

Phaon ist wahrscheinlich nur eine Namensvariante zu *Phaethon* bei Hesiod (theog. 986 ff.), dem Sohne des Kephalos und der Eos, den Aphrodite wegen seiner Schönheit entführte und zum Hüter ihres Tempels machte und der auch in Euripides Tragödie Phaethon der Aphrodite vermählt werden sollte.[1] Die Differenzierung des Phaon ist wohl relativ jung. Beide Lieblinge der Aphrodite, Phaethon und Phaon waren aber Parallelfiguren des Adonis.[2] Dass Aphrodite den Phaon in Lattich barg, ist ein aus der an den Kult anknüpfenden Adonis-Sage entlehnter Zug. Sappho kannte den Adonis-Kult; möglich, dass Phaon bei ihr niemand anders als Adonis bedeutete und dass die Differenzierung erst später ist. Doch wie gesagt, zur Zeit der alten Komödie war Phaon der schöne, der Günstling Aphroditens, der von allen Frauen begehrte, eine in Athen sehr bekannte Figur.

Es ist klar, wie vortrefflich diese Gestalt in den Anschauungskreis passte, den Meidias und seine Genossen, d. h. die Vasenmaler des Stiles, den unser Krater zeigt, pflegten, den Gedankenkreis, den wir schon oben S. 38 charakterisierten: es ist Schönheit und Liebe, ist Jugend und Liebreiz, die hier immer wieder neu gefeiert werden.

Die grosse stilistische Übereinstimmung mit der Hydria des Meidias (Taf. 8, 9) macht es wahrscheinlich, dass dieser Krater ein Werk desselben Meisters ist. Die Parisurteil-Hydria Taf. 30 ist, wie wir oben S. 144 hervorhoben, bei aller Verwandtschaft doch von anderer Hand, ebenso wie die Talos-Vase (oben S. 201).

Doch muss der Phaon-Krater ein etwas späteres Werk des Meidias sein. Man hat das deutliche Gefühl, dass der Meister seines Stiles seit langem gewohnt ist und ihn mit der grössten Leichtigkeit handhabt. Alles ist rascher und flotter gezeichnet als auf der Meidias-Hydria Taf. 8/9. Aber der Manierismus der Zeichnung ist derselbe. Die Vergoldung ist durch aufgesetztes Weiss mit darübergestrichener gelber Farbe ersetzt, was auch auf etwas spätere Entstehung weist. — Der krause Zug der (hier indes ziemlich grob und stark eingeritzten) Terrainlinien ist ganz in der Art des Meidias.

Der Krater kann sehr wohl eben um die Zeit entstanden sein, als Platon seine Komödie Phaon auf die Bühne brachte.

Das Bild der Rückseite des Kraters führt uns zu *Apollon*, der hier mit dem Lorbeerstamme in der Hand sitzt, während *Artemis* ihm mit Schale und Kanne naht; sie hat Bogen und Köcher auf dem Rücken. Die Frau mit dem Scepter links wird *Leto* sein; die andere mit dem Lorbeerzweige können wir nicht benennen. Die Palme deutet das apollinische Heiligtum an.

[1]) Vgl. *v. Wilamowitz* im Hermes Bd. XVIII, 396 ff. *G. Knaack* in Roschers Lexikon III, 2185.

[2]) *O. Müller*, Gesch. d. griech. Literatur I, 315, behauptete schon die Identität von Phaon, Phaethon und Adonis; *Welcker*, Kl. Schriften II, 137, widersprach.

Auch in der nächstfolgenden Epoche der attischen Vasenmalerei im vierten Jahrhundert wurde dieser Gegenstand, ein Verein apollinischer Gestalten, nicht selten noch in ähnlicher Weise behandelt. (A. F.)

DIE TECHNIK

Bei dem ausgezeichnet gut erhaltenen Gefässe sprangen, jedenfalls beim Brande, kleine punktgrosse Körnchen los, von denen eines die Nasenspitze des Phaon mitnahm. Die leichte, korrekturlose Vorzeichnung ist sehr wenig sichtbar. Der geschmeidige Zug der Linien ähnelt dem der Meidiasvase. Die vorherrschende feine Muldenlinie ist häufig, besonders auf dem Rückbilde, stark ausgebaucht. Auch der Kommastrich ist vertreten. Die Vorderseite hat, mit Ausnahme der Gewandung, Reliefkontur, bei der Rückseite fehlt diese, von den Gesichtsprofilen abgesehen, gänzlich. Der helle Firnis ist bei Haaren, Muskeln, Falten wie bei der Meidiasvase verwandt. Die Tiere wurden mit ausgestrichenem Pinsel behandelt. Geschmeide und Haarbinden sind nur mit weisser Farbe in hohem Auftrag dargestellt. Auf dem vorderen Bilde wurde das Weiss mit hellem Firnis überstrichen. Die erzielte Wirkung ist bei weitem angenehmer als bei Anwendung der aufdringlichen Vergoldung. Weiss sind auch die Buchstaben.

Die Bodenlinien, in den schwarzen Firnis eingegraben, führen eine Menge der kleinen Fähnchen mit sich. Das Gebirgsprofil wurde bei der Ausführung des Bildes mit der Borste durch eine Relieflinie bezeichnet, zu der dann nach der Grundeindeckung die Einritzungen hinzutraten. So viel ich mich erinnere, ist dasselbe auch bei dem Gebirgsprofile der Taf. 30 der Fall. Trotzdem die Lasur mit Rot sehr gesättigt war, ist die Vase ziemlich fleckenlos. Die oben bezeichneten, mit Firnis überstrichenen weissen Stellen haben bei ihrer undurchdringlichen Oberfläche die Lasur nicht angenommen. Dagegen sind die Buchstaben und die weissen Stellen des Rückbildes mit Rot intensiv gesättigt. (K. R.)



TAFEL 60

ZWEI VASEN FRÜHUNTERITALISCHEN STILES

PARIS UND RUVO

Die beiden Bilder dieser Tafel stammen von zwei verschiedenen Vasen, die aber das Gemeinsame haben, dass sie derselben Zeit und demselben Kunstkreise angehören. Es ist nicht attische Kunst, die wir hier vor uns haben, sondern die einer griechischen Kolonie in Grossgriechenland, und zwar wahrscheinlich von Thurii oder Herakleia in Lucanien.

1. Das obere Bild schmückt die eine Seite eines Kraters in der Bibliothèque nationale zu Paris,[1]) dessen Form wir beistehend geben.[2])

Auf einem mit Gras bewachsenen Felsen sitzt *Odysseus*, das blutige Schwert in der Rechten. Zu seinen Füssen liegt ein getötetes, schwarzgestreiftes Schaf auf dem Rücken und daneben der abgeschnittene Kopf eines Widders, aus dem Blut in Strömen herabfliesst zu der Grube, aus der sich Kopf, rechte Hand und bekleideter Schulterrand eines alten Mannes mit weissem Haare und Bart erhebt; sein Auge ist geschlossen, der Mund leicht geöffnet. Es ist ohne Zweifel der Schatten des *Teiresias*. Odysseus sieht mit gespanntester Aufmerksamkeit auf ihn herab, um den Worten des Geistes zu lauschen. Zu beiden Seiten stehen je ein Genosse des Odysseus; wir dürfen sie nach der Odyssee *Perimedes* und *Eurylochos* benennen (Od. λ 23); der eine trägt einen hohen Pilos und stützt die

[1]) *de Ridder*, Catal. des vases de la bibl. nat. No. 422 (wo die Vase fälschlich unter den attischen aufgeführt wird). Gefunden 1843 in Pisticci. Höhe 0,48. Abg. Bull. napol. I, Taf. 5, 6; Arch. Ztg. 1844, Taf. 18; S. 289 *(Gerhard)*; Monum. d. Inst. IV, 18, 19; Annali 1845, 132 ff. *(Welcker)*. *Welcker*, alte Denkm. III, Taf. 29; S. 452; V, S. 366 ff.; 413 f. *Overbeck*, Gall. her. Bildw. Taf. 32, 12 und 10, 2. Roscher's Lexikon III, 671. *Sal. Reinach*, répert. I, 126. Vgl. *Furtwängler*, Meisterwerke d. gr. Plastik, S. 150, 2.

[2]) Nach Bull. nap. a. a. O.



Rückseite des Kraters Taf. 60, 1.

Lanze auf, der andere stützt die Linke auf den Stock und legt in ausruhender Stellung die Rechte, die das Schwert hält, über den Kopf. An allen drei Figuren sind Stirnfalten angegeben. Der Ausdruck der Köpfe, besonders der von vorne gezeichneten, geht weit über das, was wir sonst auf Vasen gewohnt sind.[1] Aber auch die übrige Zeichnung von Körper und Gewand ist ganz meisterhaft.

Die Scene entspricht genau der homerischen Schilderung, wo Odysseus auch sitzend an der Opfergrube die Schatten erwartet (λ 49). Anders hatte Polygnot die Scene gestaltet (Paus. 10, 29, 8); von dem berühmten Bilde des Nikias, das diesen Gegenstand behandelte, wissen wir Näheres nicht; als Vorbild unserer Vase kann es nicht in Frage kommen, da diese wesentlich älter ist.

Die andere Seite des Kraters, die wir beistehend (nach Mon. d. Inst. 4, 18) wiedergeben, stellt das *Parisurteil* in sehr lebendiger Weise dar. *Hermes*, an einen Baum sich lehnend, teilt dem schönen Paris mit, was er zu thun habe. Die Göttinnen machen die letzten Vorbereitungen, um recht schön zu erscheinen. *Hera* betrachtet sich im Spiegel, *Aphrodite* unterhält sich mit Eros, der mit einem Häschen spielt, das auf dem Schosse Aphrodites sitzt. *Athena* aber, die praktische, hält es für angezeigt, sich erst einmal sauber zu waschen. Sie steht am Brunnen und hält beide Hände unter das Wasser; im Brunnenhause sieht man verschiedene kleine Weihgeschenke. Ihre Waffen hat die Göttin abgelegt. Der grosse Hund gehört zu Paris; ein Reh dient zur Andeutung der Berglandschaft.

Der Krater gehört zu den frühunteritalischen Vasen, die noch in das fünfte Jahrhundert zu datieren sind.[2] Seine schöne strenge Form und die Zeichnung der Ornamente stimmen völlig mit den attischen Vasen jener Epoche überein. Doch die Farbe des Tones ist wie bei allen unteritalischen Vasen verschieden von der der attischen.

---

[1]) Vgl. Hartwig, Meisterschalen, S. 477, 1 (der nur aus Versehen von »Aiax« statt Odysseus spricht).

[2]) Vgl. über diese meine Ausführungen in Meisterwerke der griech. Plastik, S. 149 ff.



In demselben Orte wo dieser Krater zu Tage kam, in Pisticci in Lucanien, wurde unlängst eine Amphora des frühunteritalischen Stiles gefunden,[1]) die noch älter als dieser Krater sein wird, indem sie sich an den attischen Stil der Zeit um 450—440 v. Chr. anlehnt; in den zwei nächstbenachbarten Gräbern fand sich je eine attische Vase aus der Zeit um 460 v. Chr.[2])

2. Das zweite Bild befindet sich auf der obenstehend abgebildeten prächtigen Volutenamphora der Sammlung *Jatta* zu *Ruvo*.[3])

Auch diese gehört zu den frühunteritalischen Vasen, die noch ins 5. Jahrhundert zu setzen sind. Wenn wir auch hier zunächst die Form betrachten, so trennt auch sie, wie wir dasselbe oben S. 196 von der attischen Talos-Vase hervorgehoben haben, noch eine grosse Kluft von der Form der späteren apulischen Volutenamphoren, wie wir diese oben S. 53 kennen gelernt haben. Unser Gefäss

[1]) Notizie degli scavi 1902, S. 313, Fig. 1.

[2]) Ebenda S. 314.

[3]) *Catalogo Jatta* No. 1095. Abg. Monum. d. Inst. III, 49. Annali 1843, 1. Roschers Lexikon I. S. 800. *Sal. Reinach* répert. I, 119. Vgl. Bull. napol. III, 28 ff., IV., 109 ff. *Stephanie*, Boreas u. d. Boreaden S. 19, 2. *Flasch* in Arch. Ztg. 1880, S. 140 f. Pauly-Wissowa, Reallexikon II, 780. *Furtwängler*, Meisterwerke d. griech. Plast., S. 150, Anm. 1.

steht in der Form der Talos Vase (Taf. 38/39) sehr nahe. Die Henkel sind jedoch, in genauerer Nachahmung metallischer Vorbilder, reicher plastisch dekoriert. Am Halse ist kein Bild, sondern nur ein schwarzer Epheuzweig gemalt. Die Henkel sind einfach schwarz gefirnisst; der Mündungsrand ist fein profiliert und mit Palmetten geziert, deren Zeichnung die der attischen Vasen des 5. Jahrh. ist. Der Thon ist aber wieder von dem attischen verschieden und wesentlich blasser, gelblicher als jener. Es sind Spuren eines hochroten Ueberzuges (Lasur) erhalten. Es ist gar kein Weiss oder Rot aufgetragen. Die Terrainlinien im Bilde sind geritzt wie auf den attischen Vasen des Meidias-Stiles, aber gröber als dort.

Das Bild auf dem Bauche der Vase läuft ganz um. Wir geben auf der Tafel nur den gut erhaltenen Hauptteil; die Rückseite ist viel geringer in der Zeichnung und überdies stark ergänzt. Umstehend reproduzieren wir (aus Mon. d. Inst. 3, 49) den auf unserer Tafel fehlenden Teil des Bildes.

Die Geschichte, die hier dargestellt ist, kennen wir schon von der Würzburger Phineus-Schale her (oben S. 210 ff.). Links oben sitzt der König *Phineus*, in der von der Bühne entlehnten Königstracht mit Ärmelchiton und Mütze mit Zackenkamm; die Rechte hält das von einem Adler bekrönte Scepter. Die Blindheit wird auch hier dadurch angedeutet, dass die Lider der Augen geschlossen sind (vgl. oben S. 211 mit Anm. 4). Der eine Fuss ruht auf einem Schemel. Der arme geblendete König ist ausser sich; er jammert, den linken Arm erhebend, denn er hat bemerkt, dass seine Mahlzeit wieder von den bösen Harpyien geraubt und besudelt worden ist; er hat den Speisetisch von sich gestossen.[1]) Die beiden Söhne des Boreas, *Zetes* und *Kalais*, durch grosse Flügel ausgezeichnet, haben indessen bereits die Harpyien weggejagt. Die eine *Harpyie* trägt auf beiden Händen eine Speise fort, die andere (nicht mehr auf unserer Tafel) entführt einen Napf mit dem linken Arm. Beide tragen kurzen Chiton und sind geflügelt. Beide, sowohl die im Profil als die von vorne gesehene, haben eine gekrümmte Hakennase und kurzes Haar. Unten sitzt *Hermes* mit Pilos,[2]) das Kerykeion in der Rechten. Er ist als Bote des Zeus ja gerne den verschiedensten mythologischen Vorgängen zugefügt worden. Als ein Diener des Phineus ist der Mann links zu erklären, der Hosen, enge Ärmel und phrygische Mütze trägt. In der Fortsetzung des Bildes nach rechts erscheint eine Reihe von bequem gelagerten oder stehenden Argonauten; auch ist eine Quelle angedeutet, die schön gefasst ist. Rechts am Ende oben ist auch ein Stück des Schiffes, der *Argo* dargestellt. Mitten unter den Argonauten ist eine weibliche Figur, die eine Lanze zu halten scheint und zu deren Füssen ein Schild liegt. Es wird die Beschützerin des Zuges *Athena* sein. Sie hält einen Pilos auf der Hand, wie sonst einen Helm.

Viel Verwandtschaft mit diesem Bilde hat die Argonautendarstellung auf der berühmten Ficoronischen Ciste.[3]) Die Ähnlichkeit der Motive muss auf gemeinsame Vorbilder zurückgehen, und diese können nur in der polygnotischen Wandmalerei vermutet werden, auf welche schon die wellenförmige Anordnung der Komposition im Raume hinweist.

---

[1]) Der Tisch ist viereckig, aber dreibeinig, wie in älterer Zeit durchaus.

[2]) Es ist nicht eine »Schiffermütze«, wie Flasch a. a. O. meint, sondern die auf den Vasen eben dieses Stiles bei Helden verschiedenster Art übliche Kopfbedeckung

[3]) Vgl. darüber meine näheren Ausführungen in Meisterwerke d. griech. Plastik S. 152 mit Anmerkung 2



Rückseite der Volutenamphora Taf. 60, 1.

Die Zeichnung dieser Vase ist nicht minder gewandt und sicher als die des Kraters mit Odysseus. Auch hier finden wir ferner die vorzüglich in Vorderansicht gezeichneten Köpfe. Den Hauptreiz bildet aber auch hier die kräftige Charakteristik und der lebendige Ausdruck in den Köpfen. Ganz ausgezeichnet ist der Kopf des jammernden alten Königs, und nicht minder trefflich sind die Harpyien, die durch nichts anderes als nur durch die Gesichtsbildung als gemeine, hässliche und widerwärtige Dämonen charakterisiert sind. Merkwürdig ist, dass diese Köpfe, sowohl der des Phineus wie die der Harpyien, einen auffallend semitischen Zug haben. Dem Maler waren phönikische Weiber und Männer offenbar wohl bekannt.

Stilistisch nahestehend ist ein Krater mit der Darstellung der Blendung des Polyphem nach Euripides' Kyklops;[1]) der Kopf des Kyklopen ist dort in seiner derben Charakteristik und der Art der Zeichnung dem des Phineus recht verwandt.

Auf attischen Gefässen findet sich nichts Gleichartiges. Der Stil attischer Vasen jedoch, der zeichnerisch diesen früh unteritalischen, wie sie unsere Taf. 60 repräsentiert, am nächsten steht, ist der Stil der Aristophanes- und Erginos-Schale, der in der Zeichnung der Körper[2]) und besonders der in Vorderansicht dargestellten Köpfe besonders verwandt ist. Hier muss ein näherer Zusammenhang bestehen. Vielleicht stammen die Vasen der Art wie Tafel 60 von attischen Meistern aus dem Kreise eben jenes Aristophanes und Erginos, die sich in Thurii niedergelassen hatten.[3]) (A. F.)

Die Technik

Das obere Bild ist bei der Grösse der Figuren in der Ausführung etwas strenger und auch sorgfältiger als das untere behandelt. Die Linienzüge sind kurz und knapp. Der ausgestrichene helle Firnispinsel trat ziemlich viel in Verwendung, doch auch hier nur bei Nebendingen, weder bei den Muskeln noch bei den Mantelfalten. An der linken, unteren Stelle des Bildes ist die Vase ruinös. Leider war mir nicht die Möglichkeit gegeben, eingehende Untersuchung vorzunehmen. Was die Tafel zeigt ist sicher. Ausser dem Kopfe kommt noch ein Teil des Gewandes und die rechte Hand unter dem einen Widderkopf zum Vorschein. Die weisse Farbe ist modern aufgesetzt, sie geht über die restaurierten Teile hinweg. Allem Anschein nach finden sich aber unter der neuen Farbe noch Reste der alten.

Im unteren Bilde zeigt sich bei der flüchtig, mit leichten Strichen vollzogenen Vorzeichnung keine Änderung. Die Reliefstriche und -Strichchen verraten eine sehr zeichengeübte Hand, die besonders in dem charakteristischen Kopfe des Phineus sich zu erkennen giebt. Die Haare sind recht flüchtig behandelt. Der helle Firnis kam nur mehr wenig zur Verwendung. Die Bodenlinien gleichen denen der Meidias-Vase. Das aus hellerem Ton hergestellte und sehr stark gebrannte Gefäss ist von hervorragend dekorativer Wirkung. (K. R.)

[1]) In Samml. Cook. Sehr schlecht abgebildet (nach Winters Zeichnung) im Jahrb. d. Inst. VI, 1891, Taf. 6. Vgl. meine Meisterwerke der griechischen Plastik, S. 150 mit Anm. 3. Die Vase war Sommer 1903 in London ausgestellt (E. Strong, Burlington exhibition 1903, vases No. 48).

[2]) Vgl. auch die Bildung von Pubes und Glied an den männlichen Figuren.

[3]) Vgl. Meisterwerke d. Pl. S. 151.

Verzeichnis der Museen

Verzeichnis der Vasenmaler und Atelierinhaber

I. Inschriftlich bezeichnete Gefässe.

a) mit der Inschrift »ἔγραφεν«.

b) mit der Inschrift »ἐποίησεν«.

II. Gefässe im Stil der bekannten Meister.

III. Im Text erwähnte Maler und Atelierinhaber.

Personen- und Sachindex

** = die dargestellte Person ist inschriftlich bezeichnet
* = die dargestellte Person trägt keine Inschrift.

Seite

A.

Seite

B.

C.

H.

[1]) Anm. Im Text steht an der Stelle infolge eines Druckfehlers Thetis.

